UQAC
Université du Québec
à Chicoutimi

FAIRE FACE AUX SOUVENIRS :

UNE RECHERCHE-CRÉATION PHOTOBIOGRAPHIQUE

EN ÉDUCATION.

Par Julie Vola

Mémoire présentée à l'Université du Québec à Chicoutimi en vue de

l'obtention du grade de *maitre ès art* en arts,

profil enseignement et transmission

Québec, Canada

© Julie Vola, 2022

RÉSUMÉ

La photographie est omniprésente dans nos vies, elle est devenue ces vingt dernières années un des médiums les plus populaire et les plus démocratique. Elle semble souvent aller de soi, permettant d'offrir une image de notre monde, de notre vie qui est immédiate. Dans les sciences humaines, elle est aussi utilisée comme outil de recherche et de production de données. En revanche cette utilisation est souvent circonscrite à la production d'images ne prenant pas en compte la spécificité du médium dans son geste de création d'images artistique.

La recherche-création présentée dans ce mémoire s'inscrit dans le champ de la recherche biographique en éducation, et s'intéresse plus particulièrement à la question de l'expérience du geste de création photobiographique automédial comme dispositif d'individuation dans le processus de biographisation, c'est-à-dire l'expérience du processus de création photobiographique.

D'inspiration phénoménologique et herméneutique, je me prends moi-même comme sujet de cette recherche-création, je développe ma pratique photobiographique à travers plusieurs projets pour explorer et expliciter différentes formes de photobiographies.

Mots-clés : recherche-création, photographie, photobiographie, biographisation, automédialité

ABSTRACT

Photography is omnipresent in our lives; over the past twenty years, it has become one of the most popular and democratic mediums. Photography often seems to be self-evident, offering us an immediate image of our world, of our life. In human and social sciences photography is also used as a research and data production tool. However, this use is often limited to the production of images without taking into account the specificity of the medium in its gesture of artistic image creation.

The research-creation presented in this thesis is part of biographical research in the education field, and particularly interested in the question of the gesture of automedial photobiographic creation experience as an individuation device in the process of biographization, that is, the experience of photobiographical creation process.

Based on a phenomenological and hermeneutic approach, I am, myself, the subject of this research-creation, I develop my photobiographical practice through several projects to explore and clarify different forms of photobiography.

Keywords: research-creation, photography, photobiography, biographisation, automediality

Table des matières

RÉSUMÉ ..... *ii*

LISTE DES FIGURES ..... *v*

REMERCIEMENTS ..... *vi*

AVANT-PROPOS ..... *vii*

INTRODUCTION *1*

CHAPITRE 1 L'OUTIL PHOTOGRAPHIQUE *4*

1.1 SOUVIENS-TOI **4**

1.2 LA RECHERCHE BIOGRAPHIQUE **9**

1.3 L'UTILISATION DE LA PHOTOGRAPHIE **13**

1.4 LA PHOTOGRAPHIE DANS LA RECHERCHE BIOGRAPHIQUE EN ÉDUCATION **14**

1.4.1 Problème de recherche 15

1.4.2 Intention de recherche 16

CHAPITRE 2 L'IMAGE PHOTOBIOGRAPHIQUE *18*

2.1 DE LA PHOTOGRAPHIE **18**

2.1.1 Les images traditionnelles 19

2.1.2 Les images photographiques 20

2.1.3 Le geste photographique 22

2.1.4 Une photographie phénoménologique 24

2.1.5 La Foto Povera 26

2.2 LA PHOTOBIOGRAPHIE **29**

2.2.1 La photobiographie selon Gilles Mora 31

2.2.2 De l'autobiographie à l'automédialité 34

2.2.3 Le geste photobiographique 38

2.3 LA PHOTOBIOGRAPHISATION : UNE QUESTION D'ÉDUCATION **41**

2.3.1 L'individuation 42

2.3.2 La biographisation 44

2.4 UNE MÉMOIRE PHOTOGRAPHIQUE **45**

CHAPITRE 3 CADRE MÉTHODOLOGIQUE *53*

3.1 LES FONDEMENTS ÉPISTÉMOLOGIQUES **53**

3.1.1 Le paradigme de l'énaction 53

3.1.2 La phénoménologie 54

3.1.3 L'herméneutique 56

3.2 LA RECHERCHE-CRÉATION COMME MÉTHODE **57**

3.2.1 La recherche-création 57

3.2.2 L'instauration 60

CHAPITRE 4 RÉCIT DE CRÉATION *62*

4.1 MYTHOLOGIE FAMILIALE : ÉCOUTER LE MURMURE DU TEMPS 62

4.2 PAYSAGE INTÉRIEUR : 2020 - 2021 68

4.3 UNE MAISON EST UN REFUGE : FAIRE FACE AU SOUVENIR 74

CHAPITRE 5 THÉMATISATION ET BIOGRAPHISATION : FAIRE FACE AUX SOUVENIRS 77

5.1. UN PROCESSUS DE DISTANCIATION 77

5.1.1 Le vécu 78
5.1.2 La photobiographie 78
5.1.3 L'autoexplicitation 79
5.1.4 La thématisation 80
5.1.5 La biographisation 81

5.2 THÉMATISATION ET BIOGRAPHISATION : FACE AUX SOUVENIRS 82

5.2.1 Inachevé 82
5.2.2 Réflexion en action 86
5.2.3 Ressouvenir 96
5.2.4 Résilience 103
5.2.5 Épiphanie 110

CONCLUSION 115

BIBLIOGRAPHIE 120

ANNEXE 1 OBUS ET BLOCKHAUS 1945-2005 127

ANNEXE 2 FAIRE FACE AU SOUVENIR : Collectif des 3ème Insertion du Collège Henri Fabre, Vitrolles 129

ANNEXE 3 RECALLING HANOI (Souviens-toi d'Hanoi) 130

ANNEXE 4 AUTOEXPLICITATIONS (extrait) 132

LISTE DES FIGURES

Figure 1: Minh Hoang Nguyen - The Crimson Heart - 2020 12
Figure 2 : l'appareil photo Holga 120 28
Figure 3 : Alejandro Erbetta - Total Normalidad, 2019 47
Figure 4 : Sophie Zénon - L'homme-paysage (Alexandre) - 2015 48
Figure 5 : Mythologie familiale : écouter le murmure du temps 64
Figure 6 : Mythologie familiale : écouter le murmure du temps 64
Figure 7 : Mythologie familiale : écouter le murmure du temps 67
Figure 8 : Paysage intérieur 2020-2021 69
Figure 9 : Paysage intérieur 2020-2021 69
Figure 10 : Vue de l'exposition Faire face aux souvenirs. Galerie de L'œuvre de l'autre, 2021, UQAC. 73
Figure 11 : Vue de l'exposition Faire face aux souvenirs. Galerie de L'œuvre de l'autre, 2021, UQAC. 73
Figure 12 : Une Maison est un refuge : faire face au souvenir (le Revest) 76
Figure 13 : Une Maison est un refuge : faire face au souvenir (le Revest) 76
Figure 14 : La méthode de distanciation 77
Figure 15 : Paysage intérieur 2020-2021 88
Figure 16 : Paysage intérieur 2020-2021 88
Figure 17 : Paysage intérieur 2020-2021 90
Figure 18 : Paysage intérieur 2020-2021 90
Figure 19 : Mythologie familiale : écouter le murmure du temps. 93
Figure 20 : Mythologie familiale : écouter le murmure du temps. 93
Figure 21 : Paysage intérieur 2020-2021 97
Figure 22 : Une Maison est un refuge : faire face au souvenir (Cuers) 97
Figure 23 : Une Maison est un refuge : faire face au souvenir (Serre-Chevalier) 102
Figure 24 : Une Maison est un refuge : faire face au souvenir (Cuers) 102
Figure 25 : Paysage intérieur 2020-2021 106
Figure 26 : Paysage intérieur 2020-2021 106
Figure 27 : Paysage intérieur 2020-2021 111
Figure 28 : Paysage intérieur 2020-2021 111

REMERCIEMENTS

Quelle aventure cette recherche a été ! Une reprise des études à 36 ans, un déracinement à l'autre bout du monde et une pandémie plus tard, me voilà à écrire mes remerciements sur mon mémoire de maîtrise. Par vents et marées, j'ai eu des soutiens incomparables, des personnes à qui je dois beaucoup.

En premier lieu je souhaite remercier ma directrice de recherche Sylvie Morais. Quelle incroyable rencontre ! Je ne sais si les mots pourront exprimer toute ma gratitude pour ton encadrement bienveillant, stimulant et si énactif. Tu m'as vu arriver dans ton bureau, fraichement débarquée au Québec et très rapidement tu as compris où je voulais m'en aller sans que je le sache encore vraiment moi-même. Tu m'as guidé, m'as montré des portes et tu as patiemment attendu que je les ouvre une à une. Merci de m'avoir encouragée, et soutenue, d'avoir cru en moi et fait confiance et pour ça je ne pourrais jamais assez te remercier. Avec toi j'ai découvert une famille de pensée qui me ressemble, et une famille de chercheurs, d'amis, de collègues.

Je souhaite aussi remercier les membres de mon jury. Merci à Michael Lachance de m'avoir offert des espaces de réflexions et de pensées. Merci pour toutes ces conversations enrichissantes et d'avoir partagé avec moi ton savoir. Merci à Nicolas Lévesque, pour ton ouverture d'esprit, pour ton écoute, ton temps et ton regard bienveillant sur mon travail. Merci pour toutes ces conversations stimulantes et de m'avoir donné ta confiance.

Je remercie mes amis et collègues chercheurs ici à Chicoutimi. Merci pour votre écoute et vos bons conseils. Merci d'être ma famille ici. Merci Audrey Lapointe, Patrice Baillargeon, Audrey Guimond et Flore Thomas. Merci à Éric Tremblay technicien et appariteur extraordinaire. Merci à Nathalie Villeneuve et La Galerie L'œuvre de l'autre pour m'avoir offert un bel espace d'exposition.

Bien sûr, je n'oublie pas ma famille qui m'a toujours offert un soutien sans faille dans tous mes projets aux quatre coins du monde malgré la distance, les difficultés et ma forte tête.

Je voudrais remercier mes amis.es, peu importe, où ils sont dans le monde, merci pour leur soutien qui a été essentiel au démarrage de cette aventure. Tänud sulle Marika, cảm ơn bạn Ngoc, et merci à vous Caroline, Nabila et Sarah.

Et enfin un tout dernier merci, à toi Tim, pour ta présence, ton soutien, ton écoute, ta prévenance, et tes conseils.

AVANT-PROPOS

La recherche de maitrise en art volet enseignement présentée ici, s'inscrit dans le champ de la recherche biographique en éducation. Il s'agit d'une recherche-création qui prend forme dans un travail de biographisation de mon expérience utilisant l'outil photographique. L'intention de cette recherche-création n'est pas celle d'une didactique, pas plus qu'elle est de l'ordre de l'art thérapie. Il s'agit au contraire de poser un problème éducatif quant à l'utilisation du médium photographique, et de l'interroger comme dispositif d'individuation dans des processus de biographisation, le prolongement éducatif de cette recherche est donc dans la description et l'analyse que l'auteure fait de sa propre expérience et qui pourront apporter des éléments de compréhension quant à l'impact de la photographie dans des processus de biographisation en éducation.

INTRODUCTION

Ma démarche de création photographique gravite autour du thème de la mémoire et son entrelacement dans le paysage. En 2005 je réalise *Obus et Blockhaus 1945-2005*, je tente alors dans le geste photographique de redonner un statut de porteur de mémoire à des territoires liés à l'Histoire et à mon histoire, leur donner une puissance d'apparition, tout comme Arno Gissinger dans son travail *L'ordinaire de l'oubli*, sur le village d'Oradour en France (Dulau, 2001, p. 88; Frizot et al., 1998). Entre 2010 et 2019, je suis au Vietnam où j'élabore le projet *Recalling Hanoi*, via lequel je tisse une tapisserie faite d'environ quatre-vingts souvenirs-anecdotes, des portraits des conteurs et des photographies des lieux où s'inscrivent ces souvenirs. Une tentative de représenter la ville de Hanoï dans le temps à travers l'histoire de ces habitants. Dans ma pratique d'intervention en tant qu'artiste-invitée, entre 2008 et 2010 j'ai animé dans des établissements scolaires des ateliers photographiques qui interrogent soit l'environnement des élèves, soit leur parcours de vie. Plus particulièrement lors d'une collaboration avec une professeure de français au collège au cours de laquelle nous avons développé un projet suivant une orientation biographique, une écriture de soi par la rédaction de souvenirs et la production d'images pour les évoquer.

Cette pratique d'artiste intervenante développée sur plusieurs d'années s'est forgée de façon intuitive et peut aujourd'hui trouver sa place et se développer dans le champ de la recherche biographique en éducation. « Le temps devient

du temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative » (Ricœur, 1983). L'activité biographique humaine nous permet de nous inscrire dans notre propre histoire et de donner une dynamique à la quête de notre être. La recherche biographique en éducation se questionne sur les processus de construction individuelle et de socialisation pour « mieux comprendre les liens de production et de construction réciproque des individus et des sociétés » (Delory-Momberger, 2017a, p. 16). La photographie comme outil de la recherche biographique en éducation est encore marginale et peu développée. Mon intention est de poursuivre mon approche photographique et biographique (*photobiographique*) pour explorer ce qui se passe du point de vue de l'expérience du processus créatif d'une pratique photobiographique. Dans le contexte du paradigme énactif, mon objectif est de mieux comprendre les savoirs produits par ce geste pour le sujet créateur dans le cadre d'une recherche-création photobiographique en éducation de type phénoménologique et herméneutique.

Le chapitre premier de ce mémoire expose plus en détail ma pratique photobiographique et mon expérience d'intervention comme artiste-invitée en milieu scolaire qui m'ont amené à cette recherche, ainsi que la problématique liée à l'utilisation de la photographie comme outil dans la recherche biographique en éducation. *Le deuxième chapitre* contient le cadre théorique et conceptuel de cette recherche. Je m'intéresserai à la philosophie de la photographie de Vilém Flusser, ainsi qu'à l'évolution du concept du geste photobiographique comme automédialité. Je poserai les bases conceptuelles

de l'individuation et de la biographisation et enfin je discuterai de la mémoire et de son rapport à la photographie. *Le troisième chapitre* s'occupera de la méthode de la recherche-création et son fondement épistémologique énactif, phénoménologique et herméneutique. *Le quatrième chapitre* précisera les récits de création des trois créations photobiographiques déployées au cours de cette recherche-création. Enfin dans *le cinquième chapitre* je développerai l'analyse thématique et la biographisation de mon vécu du processus de création de ces projets photobiographiques.

CHAPITRE 1

L'OUTIL PHOTOGRAPHIQUE

Ce chapitre contient ce qui m'a amené ici et la problématique de cette recherche. Je mets en perspective mes expériences de pratiques artistiques et d'intervention en milieu scolaire afin de comprendre comment elles peuvent s'inscrire dans le cadre plus général de cette recherche-création. Je développe ensuite le contexte de la recherche biographique en éducation dans lequel ma recherche-création s'inscrit et je précise ma problématique autour de l'utilisation de la photobiographie et de son geste qui sont encore trop peu étudiés. Enfin je proposerai mon intention de recherche-création autour de trois projets qui explorent différentes facettes de la photobiographie.

1.1 SOUVIENS-TOI

Pour situer le contexte de ma recherche-création, je me dois d'expliquer ce qui m'a amené ici en retraçant dans mon cheminement artistique, le fil rouge de ma production photobiographique. En prenant du recul sur ma pratique artistique, en 2005 je produis un premier travail directement biographique réalisé lors de mes études en France à l'École Nationale Supérieure de la Photographie en Arles. *Obus et blockhaus 1945-2005* (voir annexe 1) incarnait le lien historique et poétique existant dans mon couple franco-allemand de

l'époque. Je remettais nos histoires personnelles et familiales en contexte de l'histoire collective. À travers deux photographies plus évocatrices que représentatives, je m'intéressais à des lieux qui contenaient en même temps nos histoires d'enfance, symboliquement celle de nos familles et l'histoire de la Seconde Guerre mondiale. Nos grands-pères avaient combattu dans l'armée de nos pays respectifs et en avaient été singulièrement bouleversés ; nous-mêmes issus de la deuxième génération après la guerre avons grandi près de lieux marqués par celle-ci. Lui a grandi juste à l'avant d'une forêt, marquée par des trous d'obus et des tranchées. Cette forêt abritait à l'époque une section antiaérienne de la ville et avait été considérablement bombardée par les forces alliées. Pour ma part, j'ai passé les étés de mon enfance en vacances sur la côte atlantique, sur des plages où se trouvaient encore de multiples *blockhaus* allemands qui ne peuvent pas être détruits et qui s'enfoncent dans le sable.

Ce télescopage d'histoires liées à des territoires et des paysages m'a animé et j'ai tenté de les faire ressortir par le biais de la photographie et de les remettre en contexte. Dans ces lieux, les cicatrices de l'histoire tombent lentement dans l'oubli, laissés à l'abandon et la nature les avale. Dans le geste photographique, je cherche à leur redonner le statut de porteur de mémoire, leur donner une puissance d'apparition (Dulau, 2001). Offrir à ces ruines une présence reconduite (Frizot et al., 1998) où le présent est pénétré par le passé. L'histoire laisse sa marque et la vie continue dans ces lieux qu'aujourd'hui nous réinvestissons de nos propres histoires, de notre mémoire individuelle.

Cette création photographique *Obus et blockhaus 1945-2005*, s'attache principalement au paysage et à son palimpseste d'histoires, mais au-delà de ça, c'est l'aspect biographique qui déclencha le travail, un geste de biographisation comme une mise en récit de mon couple dans sa double identité, pour l'ancrer dans une histoire plus large, pour l'enraciner et lui donner un sens à une époque.

Tout au long de l'année 2009-2010, je suis intervenue comme artiste invitée dans une classe de collège où les élèves sont en situation de décrochage et d'échec scolaire. En collaboration avec le professeur de français, nous avons développé trois projets photographiques sur le thème large de « la trace de l'homme dans le territoire ». L'un de ces projets était directement dans une orientation biographique, intitulé « Face au souvenir » (voir annexe 2) il était complémentaire à leur programme de Français sur la présentation et l'écriture de soi. Alors que leur professeur travaillait avec eux à la rédaction d'un souvenir, de mon côté je leur proposais d'apprendre la photographie, puis je remettais notre activité dans le contexte de la production contemporaine d'artistes photographes notamment en prenant appui sur les livres *Douleur exquise* et *Prenez soin de vous* de l'artiste Sophie Calle. Finalement, nous cherchions ensemble comment penser et produire des images qui pourraient accompagner leurs textes pour évoquer les souvenirs. Cette intervention en milieu scolaire avait pour objectif d'aider les élèves à s'impliquer davantage, de rester motivé dans leurs études (Shankar-Brown, 2011), de leur permettre à travers leurs créations d'en apprendre plus sur eux même par un processus

introspectif (Newbury, 1996) et peut-être gagner en confiance, en affirmation de soi et en pouvoir d'agir (Shankar-Brown, 2011). Seulement pour cela, il aurait fallu que notre démarche finisse dans la reconnaissance du travail de chacun d'entre eux autour de la mise en valeur des élèves et la mise en mots de leur création, et avec une opportunité de nommer et expliciter leurs expériences pour que celles-ci les forment pleinement. Malheureusement à cause de problèmes d'organisation et par fautes de moyens financiers, nous n'avons pas eu l'occasion de conclure et de mettre en perspective avec eux cette intervention, je ne saurais jamais comment cela leur a été formateur. Cette expérience d'intervention non aboutie m'a donné le gout de chercher à comprendre le rôle du photobiographique dans la formation individuelle.

À l'automne 2010, je suis partie au Vietnam, pour un voyage de trois mois. Je ressentais le besoin d'être dans de nouveaux paysages et de changer de lumière. Le choix du Vietnam n'était pas anodin, puisque mes ancêtres étaient venus s'installer dans la colonie française de l'Indochine vers les années 1880, mon grand-père est né et a grandi à Hanoi. À sa mort, j'ai découvert 5 albums de photos anciennes prises par mon arrière-arrière-grand-père. Parmi ces archives il y avait toute une documentation sur la construction d'une voie de chemin de fer, aux alentours de 1890, qui rejoignait Hanoi à la ville de Lang-Son à la frontière chinoise. Ces photos et l'histoire familiale que l'on connaissait peu m'ont donné envie de venir à Hanoi et à chercher les fantômes de ma famille.

Initialement, à mon arrivée en septembre 2010, je comptais raconter les histoires du passé familial ainsi que les histoires liées à mon séjour. Pourtant, pendant que j'étais là-bas, j'ai senti que ce point de vue introspectif sur une histoire ancienne et coloniale n'était pas en phase avec mon vécu de la réalité du pays que je rencontrais. À ce moment-là, j'étais bien plus intéressée par la ville dans sa contemporanéité et à la vie de ses habitants. J'ai alors changé ma façon de voir et j'ai commencé à regarder Hanoi elle-même comme une collection d'histoires, de lieux, et de personnes qui s'interconnectent au fil du temps. J'ai décidé de m'installer et de ne pas rentrer en France.

Inspirée par l'intervention avec les jeunes collégiens et de mon travail *Obus et Blockhaus,* j'ai mis en place un protocole de travail, où j'ai interviewé des habitants de la ville en leur demandant de me raconter une anecdote de leur vie hanoïenne se passant dans un lieu précis de la ville puis j'ai fait leur portrait et une photo du lieu. Intitulé *Recalling Hanoi* (voir annexes 3) tisse une tapisserie faite de portraits, d'histoires et de lieux, une tentative de faire un portrait de la ville dans le temps à travers l'histoire de ces habitants.

Cette pratique, développée sur plus d'une dizaine d'années, s'est formée de façon intuitive et peut aujourd'hui trouver sa place dans le champ de la recherche biographique en éducation. Mon intention de recherche est donc de poursuivre ma pratique photobiographique autour de mon expérience de vie et de la mise en récit de la mythologie familiale, des archives de mes ancêtres et

de ce passé colonial, dans le cadre d'une *recherche-création photobiographique en éducation*.

1.2 LA RECHERCHE BIOGRAPHIQUE

Le temps devient du temps humain dans la mesure
où il est articulé de manière narrative.
Ricœur (1983)

Nos sociétés modernes contemporaines ont connu des changements majeurs tant au niveau social, économique que technologique qui modifient profondément nos modes de vie, créant « une nouvelle configuration du rapport de l'individu à la société » (Delory-Momberger, 2017a, p. 12). Ce basculement dans des « sociétés de l'individu individualisé » (Delory-Momberger, 2017a, p. 12) a pour conséquence « une responsabilisation accrue des individus vis-à-vis de leur propre identité sociale » (Fouré, 2006, p. 269). Cette autonomisation, selon Fouré qui cite Astier & Duvoux, presse les individus à produire leur monde social à partir de leurs singularités biographiques. Dans un contexte socio-économique difficile, où pèse l'incertitude sur des parcours personnel et socioprofessionnel, l'individu est désormais pris dans une logique de responsabilisation pour se construire ou de se redéfinir dans un travail biographique pour créer du sens de façon autonome. « Parler de "société biographique", c'est faire référence à la nouvelle logique contractuelle qui fonde les politiques sociales et à ce qu'elle implique pour les individus » (Fouré, 2006, p. 270).

L’engouement et l’accélération des échanges sur les réseaux sociaux depuis une quinzaine d’années :

> [a contribué] à développer, chez certains utilisateurs de ces nouveaux outils et médias, un phénomène d’hyperexposition de soi » (Biset, 2008, p. 145). Ce phénomène, où l’individu cherche à se représenter, à donner une forme d’expression de soi tout en se mettant en avant dans son intimité met en jeu un paradigme du biographique où se raconter, se mettre en récit « [devient] le centre de production de la sphère sociale. (Delory-Momberger, 2017a, p. 12)

Une pratique que l’on retrouve notamment chez Sophie Calle qui base tout son travail artistique autour de la mise en scène et la mise en récit de soi, de sa personnalité en racontant sa vie intime, la construction de soi comme sujet dans le texte et les images (Calle, 2003, 2007; Werth, 2008).

L’activité biographique est un processus par lequel nous nous racontons notre vie et lui donnons du sens, processus que Christine Delory-Momberger appelle *biographisation*, un mécanisme de formation de soi. C’est dans ce contexte que la recherche biographique en éducation trouve sa légitimité. Elle se questionne sur les processus de construction individuelle et de socialisation comme l’explique Christine Delory-Momberger :

> Le savoir poursuivi par la recherche biographique consiste ainsi à explorer l’espace et la fonction du biographique dans les processus d’individuation et de socialisation, à en interroger les multiples dimensions — anthropologique, sémiotique, cognitive, psychique, sociale, politique — afin de mieux comprendre les liens de production et de construction réciproque des individus et des sociétés. La catégorie du biographique donne en effet accès au travail de construction socio-individuelle par lequel les individus ne cessent conjointement de se produire eux-mêmes en produisant des représentations du monde social et de produire le monde social en produisant des représentations d’eux-mêmes. (Delory-Momberger, 2017a, p. 16)

Le processus de *biographisation* n'a pas pour seul mode de représentation le récit de soi. Dans la production symbolique, il existe d'autres formes narratives comme la fiction ou la poésie (Delory-Momberger, 2017a), et aussi une production non verbale comme la photographie. Un processus que l'on retrouve dans les œuvres de nombre d'artistes : Raymond Depardon (Depardon, 2000, 2004), de Jacques-Henri Lartigue (Lartigue et al., 2012; Lartigue et al., 2003), Denis Roche (Roche, 1982) ou encore Françoise Hugiuer (Huguier, 2005).

Les études sur les formes de savoirs que pourrait produire l'expérience de la photographie comme dispositif de recherche sont peu développées, alors même que son utilisation aujourd'hui est hégémonique et omniprésente sur les réseaux sociaux (Delory-Momberger, 2017). Par exemple avec des applications comme Instagram, la photographie devient un médium privilégié de ce nouveau « paradigme esthétique de subjectivation » (Biset, 2008, p. 145), comme on peut le voir chez des artistes ou des amateurs. Comme Caroline Calloway (Calloway, 2022) qui se raconte sur Instagram depuis 2012, le photographe Minh-Hoang Nguyen avec sa série The Crimson Heart initialement publiée sur Facebook (Nguyen, 2020) ou encore l'artiste photographe que l'on retrouve sur Instagram sous le nom de @i.a.mm (I.a.mm, 2022).

Figure 1: Minh Hoang Nguyen - The Crimson Heart - 2020

Les pratiques de l'automédialité offrent des perspectives intéressantes pour comprendre et analyser ces phénomènes. En effet, l'automédialité redéfinit dans le champ de la production contemporaine le terme d'autobiographie qui ne peut plus contenir la multiplication des médiums utilisés pour rendre compte de l'expression de soi. La pratique *automédiale* prend en compte la spécificité du médium comme partie prenante de l'expression de soi, qui, comme l'a énoncé Jongy (2008), est loin d'être arbitraire, le sujet décide le choix du médium pour s'exprimer de même que la matérialité du médium va déterminer la forme que prend sa subjectivité.

1.3 L'UTILISATION DE LA PHOTOGRAPHIE

L'utilisation de la photographie comme outil de recherche et de réflexion sur les pratiques dans divers domaines des sciences humaines et sociales (santé, sociologie, éducation, psychologie, anthropologie, etc.) est de plus en plus courante. Des études tentent de montrer les apports bénéfiques de cette utilisation dans la sphère sociale et communautaire (Tremblay, 2012), en matière de littératie (Kędra, 2018), de pouvoir d'agir et d'intention (Yang, 2014), de créativité (Batalo, 2012), d'expression, de représentation (Newbury, 1996), de renforcement de l'esprit de communauté (Armstrong, 2005), d'effets positifs sur l'engagement et la motivation des élèves à l'école (Shankar-Brown, 2011) et même de pouvoir de promouvoir et d'amener du changement social (Hayes & Yorks, 2007; Sutton-Brown, 2014). Ces recherches se focalisent sur des groupes sociaux, des communautés spécifiques ou des élèves en difficultés scolaires. Très souvent les chercheurs proposent aux participants de documenter photographiquement leurs vies et leurs environnements ; les photographies produites sont alors utilisées comme des données de recherches à interpréter. Les chercheurs réfléchissent uniquement sur les images produites, et peu d'entre eux semblent prendre le temps d'aborder la question de la photographie avec leurs participants au-delà du fonctionnement sommaire de l'appareil. Lors de ces démarches, la photographie est instrumentalisée et le médium photographique n'est pas considéré pour lui-même et dans son geste, et reste conscrit à de simples méthodes de production et de collecte de données (Sutton-Brown, 2014).

Faire de la photographie, pour moi c'est bien plus que produire une fenêtre du réel. En tant qu'artiste-photographe cela m'amène à réfléchir sur la photographie comme processus de création d'une image et donc une pratique ayant une intention artistique. Avoir une pratique artistique de la photographie demande à réfléchir sur les habitudes culturelles et les choix du photographe qui s'entrelacent quand on produit une photographie : le rapport de la photographie au réel, à la représentation, son pouvoir d'évocation, le rapport photographique au temps et à la mémoire, les questions de cadre (champ et hors-champ), le rapport à la plasticité technique de la photographie, le potentiel narratif de la photographie, le rapport entre le texte et l'image, etc. Ma recherche-création photobiographique prend en considération tout ce que le médium contient de symboles et de significations.

1.4 LA PHOTOGRAPHIE DANS LA RECHERCHE BIOGRAPHIQUE EN ÉDUCATION

Dans la recherche biographique en éducation, l'utilisation de la photographie est encore peu développée. Le médium photographique n'est pas une simple technique transparente, les spécificités du geste photographique influent largement sur la création d'une image, et spécialement dans le contexte de l'expression de soi dans une perspective biographique. Le geste photographique n'est pas suffisamment pris en compte dans ce qu'il peut nous apporter comme expérience, comme changement dans notre perception de

nous-mêmes et du monde autour de nous, et pour ce que le médium contient de symbolique et de programmation culturelle. C'est le constat que déjà Vilém Flusser faisait dans les années 70 dans son essai *Pour une philosophie de la photographie* :

> Ce complexe « appareil – opérateur » ne semble pas rompre la chaîne entre images et signification. Bien au contraire : le flux de la signification paraît entrer dans le complexe par un côté (input) pour en ressortir de l'autre (output) — l'écoulement lui-même, ce qui se passe à l'intérieur du complexe, demeurant caché. On a donc affaire ici à une « black box ». Le codage des images techniques [photographies] a lieu à l'intérieur de cette *black box* ; par conséquent, toute critique des images techniques doit s'attacher à élucider leur intérieur. (Flusser, 1983/2004, p. 17)

Ce que Flusser nous dit ici est que les photographies sont encodées tout autant par les concepts du photographe que par la programmation de l'appareil photographique. Il appelle ici de ses vœux une compréhension phénoménologique du geste photographique pour déchiffrer ces « encodages […] intimement liés » (Flusser, 1983/2004, p. 49) et ainsi poser un regard critique sur l'image photographique le plus approfondi possible.

1.4.1 Problème de recherche

La photo est omniprésente dans nos vies. Elle est abondamment utilisée en recherche et en enseignement. En revanche, le geste photobiographique automédial n'a été que peu exploré dans le cadre d'une recherche-création biographique en éducation. Aussi dans un premier temps, est-il nécessaire de se demander comment en faire émerger le sens : qu'est-ce qu'un vécu du processus de création automédiale en photographie ? Dans un second temps,

on pourra se poser la question : quels sont les apports du processus de création automédiale en photographie sur le sujet du point de vue de son expérience ?

1.4.2 Intention de recherche

Pour mieux comprendre les apports du geste photobiographique automédial, mon intention est de réaliser des explorations photobiographique dans une recherche-création en première personne. Au fil de mes explorations, je développerai ma pratique photobiographique à travers différents projets qui explorent et explicitent différentes formes de photobiographies, en prenant appui sur différentes parties de ma vie à travers la production de nouvelles images, sur mes archives photographiques personnelles et de celles de ma famille. Le premier volet consiste à concevoir un dialogue entre les photographies de mes ancêtres au Vietnam avec mes propres photographies dans un palimpseste entrainant la collision de leurs cadres espaces-temps qui se donnent à voir dans leur matérialité. Dans un deuxième volet je mettrai en place une démarche de création photobiographique sur mon expérience dans le contexte pandémique. Dans le troisième volet enfin j'explorai dans un dialogue entre le passé et le présent ma relation aux maisons de familles qui ont bercé mon enfance.

Ces différentes formes d'exploration de la photobiographie me permettront d'examiner et comprendre ce qui se passe au point de vue de la *black box*, c'est-à-dire de l'expérience implicite et tacite du processus créatif d'une

pratique photobiographique automédiale et de comprendre ce que cela amène au sujet créateur, ce que j'en apprends, le sens que je donne à cette expérience.

CHAPITRE 2

L'IMAGE PHOTOBIOGRAPHIQUE

Ce deuxième chapitre explore le cadre théorique et conceptuel de ma recherche. Je présenterai en première partie la vision théorique et philosophique de la photographie de Vilém Flusser et en quoi je me reconnais dans cette orientation. En deuxième partie j'explorerai le concept de la photobiographie de G. Mora dans son évolution et la perspective que l'on peut avoir aujourd'hui avec l'automédialité. La troisième partie amènera le concept de l'individuation de G. Simondon selon Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual et le concept de biographisation de C. Delory-Momberger. Et enfin la dernière partie de ce chapitre se penchera sur la question de la relation entre la mémoire et la photographie en compagnie de M. Proust et H. Bergson.

2.1 DE LA PHOTOGRAPHIE

> *Le photographe encode ses concepts en images photographiques pour fournir des informations aux autres, réaliser des modèles à leur usage, et, ce faisant, s'immortaliser dans leur mémoire.*
> Flusser (1983/2004)

Qu'est-ce qu'une image photographique ? Quelle en est sa nature ? Quel est notre rapport aux images photographiques ? Pourquoi sommes-nous autant fascinés par elles ? Pour Vilém Flusser dans son livre *Pour une philosophie de la photographie* publié en 1983, l'invention de la photographie a créé un nouveau médium qui répond à ses propres codes, et le médium photographique a façonné son propre univers. Le médium instaure de cette

façon l'illusion que la réalité est ordonnée suivant ces codes. Nous vivons alors aujourd'hui dans l'univers photographique (Ieven, 2003), et il nous faut le comprendre.

2.1.1 Les images traditionnelles

Dans la première partie du livre, Flusser définit les images traditionnelles (picturales) comme des « surfaces signifiantes » (Flusser, 1983/2004, p. 9) produites par l'imagination de l'homme, « cette faculté spécifique d'abstraire des surfaces à partir de l'espace-temps pour ensuite les y reprojeter » (Flusser, 1983/2004, p. 9). Ces surfaces puisent leurs éléments dans le monde du dehors et les placent dans un cadre spatio-temporel qui leur est propre. Dans cet espace l'œil navigue entre les éléments de l'image dans un mouvement temporel de va-et-vient circulaire sans contexte de causalité où ils finissent par se signifier réciproquement entre eux, tout en participant à un contexte significatif propre (Ieven, 2003). Ce cadre, Flusser le qualifie de monde de la magie c'est-à-dire « un éternel retour du même », un « monde où tout se répète et où toute chose participe à un contexte de signification » (Flusser, 1983/2004, p. 10).

Flusser poursuit en disant que les images sont devenues « des écrans ; au lieu de représenter le monde, elles le rendent méconnaissable, jusqu'à ce que l'homme finisse par vivre en fonction des images qu'il a lui-même créées. » (Flusser, 1983/2004, p. 11) Ce qu'il nous dit ici c'est que les images ne sont pas les représentations d'un monde causal, mais des interprétations produites

par l'imagination de l'homme, elles sont censées produire des informations, mais à la place elles génèrent un nouveau sens en se développant, elles sont alors des abstractions qui masquent « des phénomènes en symboles bidimensionnels » (Flusser, 1983/2004, p. 9) sur une surface signifiante où la magie opère.

2.1.2 Les images photographiques

Les images photographiques sont définies par Flusser comme une image technique produite par un appareil (Flusser, 1983/2004, p. 15). Ainsi selon lui les images techniques ont une nature ontologique d'un nouvel ordre qui diffère des images traditionnelles qui elles sont des abstractions du monde du dehors. Flusser remarque que ces images techniques sont difficiles à déchiffrer.

Les images photographiques paraissent être comme un miroir du monde, reliant directement celui-ci et sa représentation, comme une empreinte digitale (Flusser, 1983/2004, p. 16). Au premier abord, il semble au spectateur que les images photographiques ne soient pas des symboles à déchiffrer comme pour les images traditionnelles, mais qu'elles seraient « comme des fenêtres » (Flusser, 1983/2004, p. 16) transparentes donnant un accès direct au monde. Cette apparence de réalité nous fait oublier qu'elles sont aussi des images symboliques et dès lors le risque est que le spectateur ne les critique pas comme tel. Le pouvoir des images photographiques se situe dans cette illusion d'objectivité, qui nous fait oublier qu'elles restent tout de même des images symboliques d'une nature ontologique complexe. Puisque l'image

photographique reste toujours une image, elle partage certaines caractéristiques communes avec l'image traditionnelle : elles sont toutes deux des surfaces signifiantes qui traduisent quelque chose du dehors « de façon magique » qui deviennent ensuite des écrans que l'on ne déchiffre plus et que l'on projette sur le monde tel quel (Flusser, 1983/2004, p. 17).

Les images photographiques sont soumises à une dialectique interne, médiatrices entre le monde du dehors et les hommes, ceux-ci finissent par oublier comment déchiffrer les images photographiques et elles deviennent alors plus qu'un écran, « un barrage » (Flusser, 1983/2004, p. 20). Les images photographiques sont omniprésentes, fascinés par leur illusion de réalité nous devenons inconscients de leur fonction magique, elles font barrage à notre compréhension du monde, et nous projetons alors cette magie sur le monde du dehors sans la déchiffrer.

L'univers de la photographie possède une strate de complexité de plus dans son code, celle des appareils photographiques. La production des images par les appareils photo est très spécifique. Flusser définit l'appareil photo comme un « apparatus », un outil qui informe (donne à son objet une forme culturelle), autrement dit l'appareil est programmé à produire des possibilités de surfaces signifiantes. Le photographe ne travaille pas, mais joue, comme dans un jeu d'échecs, mais il ne joue pas avec son appareil, mais plutôt contre lui, en tentant d'épuiser les possibilités du programme pour produire des photographies informatives (Flusser, 1983/2004, p. 29).

Dans la production d'une image traditionnelle (picturale), l'artiste en la produisant se place entre elle et sa signification et ainsi pour la déchiffrer il nous faut déchiffrer l'intention artistique de l'artiste. Alors qu'avec une image photographique nous avons affaire à une strate supplémentaire : l'intention du photographe comme producteur de l'image est couplée au programme de l'appareil photo, ce couple forme alors ce que Flusser appelle un complexe « appareil-opérateur » (Flusser, 1983/2004, p. 17). Néanmoins à cause de la nature d'empreinte apparente de l'image photographique ce complexe semble invisible à la différence de l'image traditionnelle et donne à l'image photographique cette illusion d'objectivité. C'est à l'intérieur de ce complexe « appareil-opérateur » que Flusser appelle cette « black box », que le codage des images photographiques a lieu (Flusser, 1983/2004, p. 17). Il nous faut dès lors prendre en compte ces deux éléments de la « black box » pour être en capacité de déchiffrer une image technique.

C'est donc à partir de la compréhension des notions de « black box » et de pouvoir d'illusion d'objectivité que réside le défi du déchiffrage et de la critique des images photographiques, car « tant que nous ne disposerons pas d'une critique de ce genre, nous demeurerons, pour ce qui touche aux images photographiques, des analphabètes » (Flusser, 1983/2004, p. 17).

2.1.3 Le geste photographique

Flusser n'était pas un critique d'art et ne s'intéressait pas particulièrement aux qualités esthétiques de la photographie, mais plutôt à ses qualités

communicantes. Ce qui l'intéressait plus spécifiquement dans la critique photographique c'est la question du créateur aux prises avec l'appareil. Il considère que le photographe doit « adopter une posture philosophique de recul critique envers le monde » (Lenot, 2017, p. 3). C'est précisément dans cette perspective critique que je confronte ma production photographique avec la théorie de Flusser dans le cadre théorique de cette recherche.

Pour Flusser, le photographe doit pour produire des photographies informatives : jouer contre l'appareil. L'appareil photo est programmé pour produire des photos qui épuisent ses possibilités techniques, le monde extérieur n'est qu'un prétexte pour réaliser ses possibilités, le photographe et son comportement répondent seulement au programme de l'appareil (Flusser, 1983/2004, p. 37). Sans compétences quant au fonctionnement de cette « black box » qu'est l'appareil, la liberté de choix du photographe reste limitée à ses programmes : « dans le geste photographique, l'appareil fait ce que veut le photographe, et le photographe doit vouloir ce que peut l'appareil » (Flusser, 1983/2004, p. 37). Alors pour qu'un photographe puisse exercer sa liberté artistique et créatrice, il doit être en lutte contre l'appareil et son programme, il doit s'efforcer d'exposer l'intention humaine, l'intention créatrice, de mettre en évidence cette lutte (Flusser, 1983/2004, p. 76).

Permettez-moi de passer par la phénoménologie pour développer cet aspect de l'intentionnalité.

2.1.4 Une photographie phénoménologique

La phénoménologique cherche à rapporter la relation qui lie le sujet à l'objet. Pour Husserl, fondateur de la phénoménologie, il faut dépasser la compréhension cartésienne de la relation sujet/objet, cette « attitude naturelle », qui postule le monde comme une réalité objective, une extériorité face à laquelle la conscience, comme intériorité, en ferait passivement l'expérience en simple comptable des attributs, déterminations et significations de cette réalité objective. Pour Husserl le monde est instantanément monde de la conscience, *toute conscience est conscience de quelque chose.* L'intentionnalité en phénoménologie est une « dimension essentielle de la conscience dans la mesure où la conscience est toujours dirigée vers un objet qui n'est pas lui-même » (Morais, 2013a). Ainsi « la conscience est toujours visée intentionnelle d'un objet et pour chaque objet visé par elle correspond un certain type d'intentionnalité, la signification étant la manifestation de ce type d'intentionnalité. » (Deschamps, 1993, pp. 12-13) On peut alors comprendre que « ce ne sont pas les significations de la conscience qui sont relatives à des faits objectifs sur lesquelles elles se déposent ; ce sont les faits qui sont relatifs à la façon dont la conscience se les donne intentionnellement » (Gaté).

L'intentionnalité est donc ce lien entre la conscience et le monde, elle est notre champ de présence au monde comme l'exprime Merleau-Ponty (1945), c'est-à-dire notre manière propre d'être-au-monde, de donner forme et sens, de vivre le monde. Avec Husserl nous ne dénions pas l'existence du monde réel et matériel, mais nous disons qu'il n'y a pas de réalité extérieure, figée,

première et absolue, qui nous impose le sens de ce que nous percevons, car il n'y a pas de conscience *sans donation de sens* (Depraz, 2006). Ainsi nous rendons à la conscience la liberté de donner du sens au monde vécu, à nos perceptions, par la réflexion et l'imagination, sa capacité créatrice de faire varier les possibilités. Ainsi dans son texte publié en ligne Jean-Marc Gaté nous dit :

> Dès lors, penser ce n'est pas s'en tenir à une réalité « donnée » ou bien chercher à rejoindre ; c'est au contraire déformer ce qui est donné, substituer au réel la fiction, si l'on entend par « fiction » la façon dont la pensée recrée son objet, et produit intuitivement autant de configurations de sens par lesquelles approcher son essence. L'essence — ou devrions-nous plutôt dire : les essences, ne sont pas pour Husserl une réalité une et unique, substantielle des choses, mais un mouvement indéfini de variations intuitives de l'objet, dans lequel la pensée esquisse un sens à chaque fois nouveau, une figure nouvelle de son objet. (Gaté, 2020)

Je me permets alors de faire un parallèle entre intentionnalité et photographie. Cette « attitude naturelle », que parle Husserl, pose l'existence du monde comme objectif et extérieur à nous. Elle est comme cette croyance « naturelle » que la photographie n'est qu'une empreinte directe du monde extérieur et produit une image-fenêtre ou image-miroir de celui-ci. Lorsque Flusser nous met en garde que dans le contexte de la critique de la photographie, pour déchiffrer une photo il faut distinguer l'intention du photographe (au sens d'aspiration) et le programme de l'appareil (Flusser, 1983/2004, p. 59), je comprends que pour être création, ma photographie doit suspendre le « naturel photographique » pour laisser apparaître mon intentionnalité. Pour moi, ma photographie est un instantané du mouvement intentionnel vers un objet, en cela ma photographie est une expérience de création au sens

phénoménologique d'Husserl. En paraphrasant Jean-Marc Gaté, je remplace le terme penser par la création photographique, et je reprendrai ainsi sa citation :

> Dès lors [**photographier**], ce n'est pas s'en tenir à une réalité « donnée » ou bien chercher à rejoindre ; c'est au contraire déformer ce qui est donné, substituer au réel la fiction, si l'on entend par « fiction » la façon dont la pensée recrée son objet, et produit intuitivement autant de configurations de sens par lesquelles approcher son essence. [**Les photographies** ne sont pas] une réalité une et unique, substantielle des choses, mais un mouvement indéfini de variations intuitives de l'objet, dans lequel [**la photographie**] esquisse un sens à chaque fois nouveau, une figure nouvelle de son objet. (Gaté, 2020)

Donc le geste photobiographique serait celui de la création comme projection de mon champ de présence au monde, comme celui d'une intentionnalité phénoménologique. C'est dans la prise de conscience comme photobiographe que je déploie ma liberté de produire des images qui ne servent pas simplement à documenter le monde, mais à faire émerger un sens nouveau : « ce n'est pas le monde extérieur qui l'intéresse, mais les virtualités cachées qu'il essaie de découvrir dans son appareil » (Flusser, 23 février 1984).

2.1.5 La Foto Povera

Flusser identifie les photographes qu'il nomme *expérimentaux* comme ceux ayant réellement conscience des problèmes fondamentaux de l'image, de l'appareil, du programme et de l'information, et qui s'y confrontent. La photographie « *expérimentale* », une photo qui fait l'expérience, a une valeur illustrative pour Flusser, elle représente un « modèle général de la liberté dans le contexte post-industriel » (Flusser, 1983/2004, p. 84). Mais quelle est cette

photographie expérimentale ? Comme l'observe Marc Lenot dans son texte *Flusser et les photographes, les photographes et Flusser* (Lenot, 2017), la photographie expérimentale n'est pas présente dans l'histoire de la photographie, elle n'y est pas définie. Lenot décide alors de proposer un début de définition en se basant sur ce que nous dit Flusser : une photographie expérimentale qui se poserait des questions d'ordre ontologique sur le dispositif photographique lui-même, elle serait « l'œuvre de photographes qui jouent contre les appareils, avec eux ou sans eux, qui s'en jouent ou les déjouent » (Lenot, 2017, p. 11).

Le collectif Foto Povera (1990-2010) fondé par Yannick Vigouroux et Rémi Guérrin a été un groupe protéiforme et informel. Marc Lenot inclus dans la photographie expérimentale la Foto Povera (Lenot, 2017, p. 14), ou autrement dit les pratiques pauvres de la photographie, comme le sténopé, les appareils jouets, les procédés archaïsants. Membre du collectif à partir de 2007, nous nous positionnons avant tout contre « l'utopie techniciste » (Vigouroux et al., 2020) pour laquelle une image est bonne lorsqu'elle est techniquement parfaite, précise, nette, bien exposée, etc. Foto Povera ne renvoie pas seulement et directement à une technologie particulière, mais aussi largement au plaisir du geste photographique lui-même et à ses temporalités, en prenant en considération le hasard, le presque rien, l'attention au corps et aux sens, à l'opposé d'une intellectualisation de l'image, Foto Povera prône le geste « de déclencher en-deçà de la pensée » (Vigouroux et al., 2020), au plus près de

l'intentionnalité, « de se prêter à l'écoute libre, à ce qui advient, sans limites, de jouer avec le doute et le flou, et de faire image de tout et de rien » (Vigouroux et al., 2020).

Mon utilisation de l'appareil photographique *Holga,* dans ma pratique photographique depuis plus de 15 ans s'accorde à cette posture foto-poveriste, flusserienne et phénoménologique, que de faire des images qui sont ces moments de présence au monde, d'instantané de l'intentionnalité et d'utiliser un appareil photo qui va à l'encontre du programme de l'appareil photo « traditionnel » qui produit une image d'empreinte du monde du dehors et dissimule son programme derrière une représentation dite « objective » de ce monde.

Figure 2 : l'appareil photo Holga 120

Le *Holga* ne participe pas entièrement au dispositif photographique qui amalgame le monde du dehors et son image, car le *Holga* a lui aussi un programme d'appareil, mais celui-ci est visible et ne se cache pas derrière la représentation du monde. Dû à la pauvreté de sa construction, à la lentille en

plastique pleine de distorsion et à la simplicité de son programme, le Holga se positionne à l'opposé de la vision optique « parfaite » du dispositif photographique traditionnel et produit une image qui se rapproche de la vision de l'œil humain. Et donc de l'intentionnalité de l'artiste qui se tient ouvert au monde. Tout en jouant consciemment avec le programme du Holga lui-même, je m'inscris pleinement dans la démarche de Foto Povera et j'interroge le dispositif de l'appareil photo traditionnel pour contourner l'autorité de réalité du médium photographique et bousculer le spectateur face à ses attentes lorsqu'il voit une de mes photographies. Ce qui m'intéresse dans ces photographies ce n'est pas tant la représentation du monde du dehors, la signification de l'image, mais le mouvement intentionnel du geste photographique, l'image elle-même et notre relation avec elle. Dans ma pratique photographique, je mets en avant mon geste photobiographique et je dévoile mon intentionnalité, ainsi qu'une partie du dispositif de l'appareil photo, une façon de déjouer l'illusion de réalité de l'image technique, d'entrer dans la « black box », et de révéler le programme de vision optique.

2.2 LA PHOTOBIOGRAPHIE

> *La photographie constitue donc pour nous, et avant tout autre préalable, un* amplificateur d'existence*. Elle seule peut boucler dans un même mouvement qui nous fascine et nous sauve la révélation du présent et celle de sa conservation.*
> *Mora (2004b)*

Depuis plus d'une cinquantaine d'années les pratiques artistiques relevant de l'autobiographie et de la construction identitaire se sont largement amplifiées, en même temps que le basculement vers une « société biographique » (Fouré,

2006) et le développement des réseaux sociaux permettant une « hyperexposition de soi » (Biset, 2008), tout cela met en jeu un paradigme du biographique qui « devient le centre de production de la sphère sociale » (Delory-Momberger, 2017a, p. 12). Cette multiplication des productions a été accompagnée par de nombreux textes théoriques tentant de définir et analyser ces pratiques.

Le concept de photobiographie est théorisé par Gilles Mora en 1983 dans son livre en collaboration avec Claude Nori, *L'été dernier : Manifeste photobiographique*. En se basant sur les théories en plein essor de l'époque autour de la nature de la photographie comme empreinte (Barthes, 1980), signe et indice (Peirce & Deledalle, 1978), et sur la popularité pour l'autobiographie et *Le pacte autobiographique* de P. Lejeune (Lejeune, 1975), Mora propose le concept de la photobiographie pour créer une nouvelle écriture de soi comme « un nouveau genre mixte » (Mora, 2004b, p. 115). Pourtant vingt ans plus tard Mora constate amèrement dans un texte *Pour en finir avec la photobiographie* que les productions photobiographiques ne sont pas à la hauteur de ses espérances et le genre n'est plus « qu'un vaste attrape-tout destiné à survaloriser les velléités égotistes de quelques photographes » (Mora, 2004b, p. 115). Cependant Christine Delory-Momberger reprend à son compte la notion de photobiographie avec une perspective renouvelée, reconnaissant le potentiel et la pertinence de la photobiographie dans ce que celle-ci « offre d'espaces d'exploration pour la représentation de soi » (Delory-Momberger, 2019b, p. 370). Dans cette section nous verrons comment

l'évolution des théories sur lesquels Mora a basé son concept, et l'introduction de l'automédialité, on peut ne pas avoir à en finir avec la photobiographie.

2.2.1 La photobiographie selon Gilles Mora

Dans son premier manifeste en collaboration avec Claude Nori, *L'été dernier : Manifeste photobiographique*, Mora prend le parti d'une photographie intrinsèquement liée à la vie et qui la redouble, une photographie qui amplifie notre existence, car « elle seule peut boucler dans un même mouvement […] la révélation du présent et celle de sa conservation » (Mora & Nori, 1983, p. 10). Mora et Nori nous proposent que ce ne soit pas tant dans la représentation du monde que la photographie soit liée à la vie, mais au-delà dans le geste même de photographier, dans l'expérience biographique du déclenchement de l'appareil et du rapport du photographe à ce qu'il photographie. « Les images emporteront avec elles les souvenirs, les odeurs, les amours, les notes éparses, l'avant et l'après, les moments vides et creux, les absences d'enthousiasme […], tout l'enveloppement non photographique de la photographie, et qui est la condition de son existence » (Mora & Nori, 1983, pp. 12-13). Pour Mora et Nori, c'est dans cette expérience que celui-ci peut tenter une écriture de soi. Dans l'instantanéité le photographe capture cette expérience que Mora et Nori appellent alors *épiphanie* (expression qu'ils empruntent à James Joyce), « ces accélérations du présent où s'engouffrent et se résolvent nos attentes, notre passé […] Elle sera la projection de notre espace privé sur le monde extérieur […] Irradiation vers le monde par l'intermédiaire de l'acte photographique » (Mora & Nori, 1983, p. 14). Pour eux,

tout photographe porte un « territoire épiphanique » qui lui est propre et qui se manifeste à la rencontre de son univers personnel et culturel en relation avec des lieux réels qui seront aptes à l'activer : c'est dans la prise de conscience et l'exploitation de ce territoire et de cette expérience épiphanique qu'un photographe met en œuvre un vrai projet photobiographique.

Mora publie un deuxième manifeste, *Photobiographies,* pour la première fois en 1999 dans RITM n°20 : Récits de vie et médias, après une communication faite lors d'un colloque organisé par Philippe Lejeune. Dans ce texte il apporte des précisions théoriques sur l'élaboration de la photobiographie qui emprunte certains de ses éléments au genre de l'autobiographie et du pacte autobiographique de Lejeune (Mora, 2004a, pp. 107 - 109). Il cite les travaux théoriques sur la nature d'empreinte et de trace de la photographie (Barthes, 1980; Bazin, 1985), de sa nature indicielle qui la connecte avec le réel et fait d'elle « un marqueur biographique exceptionnel » (Mora, 2004a, p. 109) pour que la photobiographie puisse ainsi monter à bord du train de l'autobiographie. Cependant il note qu'elle n'est qu'un « *fragment* biographique » ce qui, selon lui, l'affaiblit. Pour surmonter alors cet obstacle, il faut, selon Mora, passer du fragment à l'ensemble, « à l'articulation sémantique de ces images » (Mora, 2004a, p. 111) en vue d'un projet autobiographique. C'est à cause de ces raisons « techniques » que Mora affirme que l'image photobiographique doit forcément s'articuler par le texte, car « un album photographique n'a pas de portée suffisante […] sans texte, pas de photobiographie, mais une simple suite chronologique visuelle » (Mora, 2004a, p. 113). Pour Mora la

photographie ne pouvait pas se suffire à elle-même dans l'entreprise de reconstitution du vécu qu'est l'autobiographie sans le texte.

Finalement quelques années plus tard, Gilles Mora fera l'aveu de ce qui pour lui est l'échec de son nouveau courant photographique dans un dernier texte *Pour en finir avec la photobiographie* où il critique vivement les dérives de l'utilisation du terme pour désigner de simples revues en images, de vie illustrée et des créations artistiques qu'il considère ne pas être à la hauteur de son manifeste. Il devient ainsi le seul juge de ce qui est bon ou mauvais et rejette la quasi-totalité de la production photobiographique.

> Pour en finir avec la photobiographie, c'est d'accepter l'étroitesse et la difficulté des limites et des ambitions que nous lui avions initialement dévolues. C'est reconnaître, à travers la dérive des usages qu'on vient d'esquisser, l'extrême rareté, voir l'absence d'œuvres photobiographique suffisamment fortes. (Mora, 2004b, p. 116)

Il est vrai que les dérives de l'utilisation du terme et du concept ont quelque peu affaibli la portée initiale du concept. Sur la page photobiographie du Wikipédia anglais, par exemple, ce qui reste du concept de Mora est en effet loin de ce qu'il avait défini : « Généralement, la photobiographie illustre et raconte les faits de la vie de personnages célèbres [traduction libre] ». (wikipédia) Cependant avec le temps il me semble que Gilles Mora prend une position de plus en plus dogmatique, en resserrant le concept de la photobiographie, il rejette la plupart des productions (Mora, 2004a), même celles d'artiste-photographes reconnus, comme Robert Franck et son livre *The lines of my hand* (Frank, 1989). Mais si je prends une position plus souple et

plus ouverte que celle de Mora, et que j'accompagne le concept de photobiographie avec celui de l'automédialité comme prolongement de l'autobiographie alors je pense que nous n'en avons pas encore fini avec la photobiographie.

2.2.2 De l'autobiographie à l'automédialité

Il n'y a pas de soi sans un rapport à soi réflexif, il n'y a pas de rapport à soi sans le recours à l'extériorité d'un médium technique qui ouvre à l'individu une « marge de manœuvre » pour une pratique de soi.
Düne et Moser (2008)

Du point de vue étymologique l'autobiographie se découpe en trois : auto-bio-graphie, et signifie autos pour l'identité, le moi, l'auteur, bios pour la vie de ce moi dans sa continuité historique et graphie pour l'écrit, la médiation narrative entre le bio et l'auto. En 1975 Philippe Lejeune dans son livre *Le pacte autobiographique* donne un sens rigoureux à l'autobiographie, qu'il définit par « le récit rétrospectif en prose qu'une personne fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. […] Pour qu'il y ait autobiographie, et plus généralement littérature intime, il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur, et du personnage » (Lejeune, 1975, pp. 14-15). Une définition qui permet à la recherche littéraire de délimiter l'autobiographie des autres genres littéraires, notamment celui de la fiction.

La position que prend Mora dans sa définition de la photobiographie en liant le concept à l'autobiographique de Lejeune finira par le mettre dos au mur.

Comme l'explique Fabien Arribert-Narce dans son livre *Photobiographies : pour une écriture de notation de la vie* :

> L'impasse dans laquelle s'est retrouvé Mora ne tient cependant qu'à sa tentative de combiner sa conception de la pratique photographique à la définition classique de l'autobiographie comme récit rétrospectif (P. Lejeune). Étant prisonnier du paradigme littéraire, il a achoppé sur le fait que la photo ne peut pas en elle-même être "autobiographique" de la même façon que le texte (Arribert-Narce, 2014, p. 28).

Paul de Man, théoricien de la littérature, critique le discours taxonomique de l'autobiographie dans son texte *Autobiography as De-facement*. Pour lui cette définition est inutile, car elle devient un carcan qui confine l'autobiographie dans un genre esthétique littéraire qui l'empêche de s'ouvrir à tout autre type de formes, ainsi que dans une fonction historique et narrative qui s'impose dans le rapport entre le bios et l'autos. En excluant la spécificité du médium (Delory-Momberger & Bourguignon, 2020), cette critique relève ainsi le cœur du problème pour de Man qui est d'assumer que ce serait la vie elle-même qui produit l'autobiographie :

> On s'accorde à considérer que la vie engendre l'autobiographie, comme un acte engendre des conséquences ; mais ne peut-on suggérer tout aussi justement que le projet autobiographique est aussi susceptible d'engendrer et de déterminer la vie, et que, quoi que l'auteur fasse, son action est gouvernée par les exigences techniques de l'autoportrait (self-portraiture), et déterminée du coup par les ressources de son écriture ? (de Man, 1979, p. 920)

Christine Delory-Momberger explique dans son article *Médialités biographiques, pratiques de soi et du monde*, que Paul de Man prend le parti pris d'une perspective médiale dans l'autobiographie. C'est-à-dire le rapport, entre le médium et la relation à soi : « Ce faisant il est l'un des premiers à reconnaître la dimension *médiale* du discours autobiographique et sa capacité

à fournir les éléments formels spécifiques d'une *écriture de la vie* » (Delory-Momberger & Bourguignon, 2020, p. 21).

C'est en prenant appui sur cette perspective que les théoriciens Dünne et Moser vont se demander si utiliser la notion d'autobiographie quant à la fonction des médiums dans un processus de formation du sujet est encore pertinent et donc ils proposent le concept d'automédialité (Düne & Moser, 2008). L'automédialité permet de redéfinir le terme d'autobiographie pour inclure la multiplication des médiums utilisés pour les pratiques de soi (l'écriture, la photographie, la peinture, la musique, le théâtre, la danse, etc.). « Si le terme "auto" reste valable, le suffixe "graphie", lui, n'est plus pertinent pour désigner les productions contemporaines » (Jongy, 2008, p. 5). L'enjeu est de penser autrement les pratiques de soi à travers un médium conçu seulement comme un instrument transparent, mais plutôt penser une expression de soi, un rapport à soi qui se forme dans et par le médium de la représentation de soi et de sa vie (autos et bios). Pour cela Dünne et Moser s'appuient sur la notion de « pratique de soi » et de « techniques de soi » de Michel Foucault :

> L'individu, afin d'être capable de constituer une relation à soi, est obligé de prendre le détour d'une extériorisation médiale. Paradoxalement le rapport à soi d'un sujet n'est possible qu'à travers une rupture avec l'état d'un chez-soi immédiat et d'un commerce avec soi-même, en s'acheminant vers l'extériorité d'un médium. Il n'y a pas de soi sans un rapport à soi réflexif, il n'y a pas de rapport à soi sans le recours à l'extériorité d'un médium technique qui ouvre à l'individu une « marge de manœuvre » pour une pratique de soi. (Düne & Moser, 2008, p. 18)

Selon Christine Delory-Momberger, dans le chapitre sur la photobiographie du *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique,* Mora a commis deux erreurs. La première a été ne pas faire confiance au photographique et celle de penser qu'elle avait besoin du texte pour exister. Tout comme Delory-Momberger je ne pense pas que l'image doit être associée à du texte pour retrouver et recomposer sa constitution biographique dans le temps, car elle porte celle-ci intrinsèquement en elle-même, « la photographie n'est pas une représentation de la vie. Elle la met en forme avec du photographique, elle l'écrit » :

> Elle est une écriture de la lumière réalisée par son opérateur, les compétences de celui-ci en matière de photographie, la qualité de son matériel, sa culture, son imaginaire […]. Le photographique, c'est la mise en image d'un rapport à ce que voit un photographe. (Delory-Momberger, 2019b, p. 371)

Le médium n'est pas transparent, il produit des expériences et des savoirs spécifiques, il va amener le sujet créateur vers des chemins qui lui sont propres, et ainsi avec la notion d'automédialité nous pouvons postuler « une interpénétration constitutive du dispositif médial, de la réflexion subjective et du travail pratique sur soi » (Düne & Moser, 2008, p. 18). Autrement dit les pratiques médiales de l'expression de soi, comme la photographie qui nous intéresse ici, sont des supports d'extériorisation dans et par lesquelles une subjectivité trouve ses formes et fait l'expérience d'elle-même (Delory-Momberger & Bourguignon, 2020). Lors d'un processus de création photobiographique automédiale, la subjectivité du sujet-créateur qui émerge dans ce récit de soi passe par un médium (ici, la photographie), et ainsi ce

médium, avec ses spécificités et ses qualités, va avoir un rôle déterminant dans cette construction de l'expression de soi, dans l'expérience de subjectivation. Avec les théories de l'automédialité, je peux interroger le rôle de la photobiographie dans sa matérialité et ses formes en reconnaissant que c'est *par* et *dans* le geste automédial photobiographique que la subjectivité du sujet trouve sa forme et se constitue comme récit de soi.

2.2.3 Le geste photobiographique

La deuxième erreur de Mora, toujours selon Delory-Momberger, a été de penser la nature de la photographie qu'à partir de celle de l'empreinte et de l'indice, du « ça-a-été » de Roland Barthes, réflexion qu'il a développée lors de son deuxième manifeste *Photobiographies* en 1999. Cette conception nous renvoie à l'idée de la photographie comme simple enregistrement passif des choses et de leurs traces et du photographe comme un opérateur (Flusser, 2004), ce qui révoque toute conception d'une expression de soi. Delory-Momberger citant André Rouillé nous rappelle ainsi que « la photographie est un processus en cours "qui met la chose en contact et en variations avec d'autres éléments matériels et immatériels" (Rouillé, 2005, p. 88) » (Delory-Momberger, 2019b, p. 371). Comme nous l'avons vu précédemment avec V. Flusser, la photographie n'est pas cette fenêtre transparente donnant un accès direct au monde. Bien qu'indiscutablement liée au réel, celui-ci ne devrait pas être prédominant dans la réception de l'image, les photographies sont des images symboliques :

> La photographie invente ce qu'elle tente de saisir, selon des règles, des moyens et des pratiques qui lui sont propres ; elle est « de part en part construite, elle fabrique et fait advenir des mondes » (Rouillé, 2005., p. 15). (Delory-Momberger, 2019b, p. 370)

D'autant plus que cette assignation de la photographie à sa seule nature indicielle est en contradiction avec le premier manifeste de Mora, où il insiste que ce n'est pas dans la représentation du monde que la photographie est liée à la vie, mais dans le geste même, dans l'expérience de photographier. La photobiographie est un geste performatif traversé par le filtre du photobiographe, de sa perception du monde. Elle est un dispositif médiateur entre nous et le monde et notre rapport avec celui-ci, elle ne saisit pas le monde tel qu'il est, mais elle invente « un réel du monde ».

C'est dans cette perspective renouvelée du geste photobiographique automédial que je reprends l'idée de la photobiographie qui « garde sa pertinence et offre des espaces d'exploration pour la représentation de soi » (Delory-Momberger, 2019b). Plus particulièrement parce que ce geste photobiographique est liée à l'idée d'*épiphanie,* concept que Mora emprunte à James Joyce, qui signifie pour l'auteur irlandais :

> une manifestation ou une perception généralement soudaine de l'essentielle nature ou signification de quelque chose, une compréhension intuitive de la réalité à travers quelque chose (comme un événement) généralement simple et frappant, une découverte, réalisation ou divulgation éclairante. (MacDuff & Knowles, 2020, p. 24)

Mora comprend comme « la projection de notre espace privé sur le monde extérieur […] Irradiation vers le monde par l'intermédiaire de l'acte

photographique » (Mora & Nori, 1983, p. 14). Mora parle du « t*erritoire épiphanique »* que tout photographe porte, et qui lui est propre. L'espace épiphanique se manifeste à la rencontre de son univers personnel et culturel et des lieux réels qui seront aptes à l'activer. C'est dans la prise de conscience et l'exploitation de ce territoire et de cette expérience épiphanique qu'un photographe met en œuvre un vrai projet photobiographique.

Mes projets de recherche-création sont biographiques, fragmentaires, mes recherches sont celles de l'expression et du récit de soi automédial. Il ne s'agit pas d'un projet autobiographique rétrospectif, je ne cherche pas à faire une reconstitution d'événements ou une narration linéaire de mon histoire à partir d'une photographie-document, mais plutôt je cherche à faire une mise en récit poétique et automédial de mon « territoire épiphanique » fait de moments de présence et de participation au monde. Je cherche avec une photographie qui est l'équivalent d'une pensée, d'une émotion, comme l'explique aussi Serge Tisseron dans son texte *L'image funambule ou la sensation en photographie* : « le moment de joie et d'émotion intense qu'accompagne la sensation de beauté ou de transparence du monde ne trouve pas de dénouement plus rapide que celui du geste de photographier. » (Tisseron, 1994)

La notion du geste photobiographique automédial inscrit dans un territoire épiphanique est d'autant plus adapté dans ma recherche qu'il replace le médium photographique dans « l'acte de », avant même d'être une image. Cela ouvre une porte sur un nouveau rapport à la photographie comme une pratique

performative de l'épiphanie, « un espace se réalisant dans l'acte même de la photographie et dans les lectures postérieures qui en sont faites » (Delory-Momberger, 2019b, p. 372). C'est aussi dans cette espace épiphanique et performatif que l'on peut retrouver les perspectives d'individuation : « Ces deux périodes de biographisation, l'acte photographique et les lectures postérieures qu'il suscite conduisent à des expériences de soi qui sont autant d'occasions d'apprentissage de soi. » (Delory-Momberger, 2019b, p. 372)

2.3 LA PHOTOBIOGRAPHISATION : UNE QUESTION D'ÉDUCATION

La connaissance en sciences humaines a toujours quelque chose d'une connaissance de soi.
Gadamer (2001)

Qui sommes-nous ? Par quel processus passons-nous pour nous construire comme sujet, être singulier, comme individu ? Depuis Socrate et Platon, à chaque époque, penseurs et philosophes ont été préoccupés par la question ontologique de la construction du sujet, sa formation, son éducation. Ils ont apporté théories et réflexions pour tenter de répondre à ces questions qui nous taraudent, nous, êtres humains. Je ne ferais pas ici une liste, ou un résumé des différentes philosophies. Je prendrai plutôt appui dans ce sous-chapitre sur le concept d'individuation de Gilbert Simondon tel qu'interprété par Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual dans *L'esthétique de la rencontre* de (Morizot & Zhong Mengual, 2018) et par Matt Bluemink dans son article *Gilbert Simondon and the process of individuation* (Bluemink, 2020), et sur le concept

de biographisation de Christine Delory-Momberger (Delory-Momberger, 2019c).

2.3.1 L'individuation

Dans le chapitre *L'œuvre comme rencontre individuante*, de leur livre *L'esthétique de la rencontre*, Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual interprètent la philosophie de Gilbert Simondon et sa conceptualisation de l'idée d'individuation. Selon Morizot et Zhong Mengual, Simondon remet en question la notion aristotélicienne de l'individu constitué par la forme qui informe la matière et fondé d'une substance « fixe et stable » (Morizot & Zhong Mengual, 2018, p. 84), pour proposer plutôt l'idée d'individuation qui pose l'individu non pas comme cette entité figée basée sur une essence, mais de l'individu comme étant le processus perpétuel d'individuation même, basé sur la construction et la transformation de soi, du pré-individué en individué, toujours déjà-là en train de se faire, comme en phénoménologie (Depraz, 2006; Merleau-Ponty, 1945). Pour expliquer la philosophie de Simondon et son analogie chimique de la formation de cristaux, Morizot et Zhong Mengual nous expliquent :

> Imaginons une solution chimique de soufre maintenue à une température entre 94 degrés et 115 degrés (c'est-ce qu'on appelle un état de surfusion). Cette solution va nous permettre d'*observer* un processus d'individuation : celui d'une forme cristalline. Introduisons maintenant dans le liquide un germe cristallin, qui peut par exemple être une impureté chimique microscopique. Ce qui a lieu, alors, autour de cette poussière tombée dans la solution c'est une cristallisation du liquide sous la forme prismatique. Ce qui en résulte, c'est un prisme de soufre constitué de petits prismes de soufre qui ont pris forme autour d'une poussière. Le cristal formé est solide, il a des limites précises, fixes et figées dans le minéral. Ce phénomène constitue schématiquement un processus d'individuation (la différence avec vous, outre que vous n'êtes pas un cristal, c'est qu'ici l'opération d'individuation est

> unique, alors que pour les vivants et les humains, elle est multiple : le processus d'individuation est le drame tissé des myriades d'opérations d'individuations successives). (Morizot & Zhong Mengual, 2018, p. 86)

Dans cette analogie, le milieu (la solution de soufre) est en état de surfusion, ce qu'on appelle un état métastable, d'irrésolution, c'est-à-dire un état dans lequel la transformation est potentielle face à certaines interactions, certaines rencontres (la poussière introduite dans le milieu). Matt Bluemink dans son article dit que le principe d'unité et d'identité de l'individu existe alors comme la conséquence du processus d'individuation et non comme la condition nécessaire de son existence, *« The preindividual exists as a realm of potentialities which contains within it the possibility for potential individuations »* (Bluemink, 2020) (le pré-individué existe comme un champ de potentialités qui contient en lui-même la possibilité pour de potentielles individuations [traduction libre]). Le processus d'individuation comme l'explique Morizot et Zhong Mengual se répète et dépend de nos rencontres avec des grains de poussière, avec l'extériorité, c'est-à-dire dans notre rapport au monde, aux autres et à soi-même (Morais, 2013b; Trocmé-Fabre, 2004). L'individuation est un processus temporel et relationnel, l'être devient tout au long de sa vie par des rencontres individuantes successives formant des configurations internes « qui constituent ses manières de sentir, agir, concevoir, percevoir (…) elles constituent les pans individués d'un individu. » (Morizot & Zhong Mengual, 2018, p. 88) Alors, chaque nouvelle rencontre individuante s'intègre et vient restructurer nos configurations internes induites par les rencontres individuantes passées, reconfigurant et transformant ainsi

notre rapport au monde. Notre ouverture aux présentes et futures rencontres et expériences, sur le modèle de la mémoire est :

> [une] « fonction du présent » : c'est-à-dire qu'elle opère une orientation et une configuration des contenus accumulés dans le passé vers l'intelligibilité du présent, vers la vie et l'action dans le présent. (Morizot & Zhong Mengual, 2018, p. 110)

2.3.2 La biographisation

Nous sommes des êtres qui faisons l'expérience historique de nous-mêmes et du monde dans le temps. La mémoire est un palimpseste, une tentative d'écriture et de réécriture du temps qui passe « qui se défait au fur et à mesure où il se fait » (Delory-Momberger, 2017b, p. 59). Toujours en reconfiguration, la mémoire tend les fils sur lesquels se tisse un récit de nos expériences de vie, car comme le dit Paul Ricœur « le temps devient humain, dans la mesure où il est articulé de manière narrative » (Ricœur, 1983, p. 17). Ce récit est essentiel dans le rapport à soi, « la re-présentation narrative, nous explique Christine Delory-Momberger, offre en effet le cadre concret d'une mise en scène de l'action et de l'intentionnalité humaines, d'une ontologie en acte de l'humaine » (Delory-Momberger, 2019a, p. 48). Ce récit de soi qu'il soit un monologue intérieur, parlé ou écrit est biographique au sens étymologique « d'écriture de la vie ». De la même façon que nous sommes toujours en train de nous individuer, nous sommes toujours en train de nous biographiser, de donner une forme propre à nos histoires, une activité biographique « permettant à un *soi* de se figurer comme sujet » dans le temps (Delory-Momberger, 2017b, p. 61). Le processus de « *biographisation* » (Delory-Momberger, 2019a, p. 49) est cette mise en récit qui inscrit, organise

et interprète : elle donne un cadre de compréhension, des significations aux expériences de notre existence dans une logique narrative et nous permet de nous construire comme individu singulier, de construire notre propre histoire dans un processus d'individuation. Le processus de biographisation pour Christine Delory-Momberger est « l'ensemble des opérations et des comportements par lesquels les individus travaillent à se donner *une forme propre* dans laquelle ils se reconnaissent eux même. » (2019a, p. 49), c'est-à-dire dans un mécanisme de construction du sujet, un processus de formation de soi. Les formes de biographisation sont diverses : il y a la mise en récit évidemment, mais aussi l'apparence que nous adoptons comme la façon dont on s'habille, nos maniérismes, nos modes de sociabilité, etc., et il faut aussi noter que dans la forme du récit biographique, le récit en tant que tel, ne passe pas forcement par une forme d'écriture narrative, mais elle peut aussi prendre une forme non discursive d'images comme la photobiographie.

2.4 UNE MÉMOIRE PHOTOGRAPHIQUE

La mémoire est une dimension de la conscience
que tout individu a d'exister.
Bergson (1959)

La photographie est fondamentalement liée au temps, à la mémoire, et au souvenir. Techniquement lorsque je fais une photographie, j'enregistre des rayons lumineux entrant dans mon objectif, réfléchi par ce que ce qui se passe face à moi, et figeant dans l'espace du cadre de l'image une fraction de temps, conférant à l'image l'illusion de l'objectivité. Mais à l'insu de tous, car invisible

à l'œil, je vais aussi enregistrer l'expérience que j'ai fait de ce moment, l'interprétation de ce que j'ai vu/vécu, ainsi que de tout mon brouhaha intérieur, celui de mes sens et de mon imaginaire, mes idées, mes histoires, etc. La photographie possède une double nature, celle d'un enregistrement/conservation/restitution (Gunthert, 2016), et celle d'une information symbolique.

L'artiste photographe Alejandro Erbetta s'inscrit dans une démarche de recherche sur la mémoire, dans son projet « Total Normalidad » il cherche à reconstruire mémoire et identité, « Total Normalidad tente d'aborder l'enfance comme un territoire étiré dans le temps, une enfance qui sommeille et est traversée de ses paradoxes. » (Erbetta, 2021) Erbetta explore à travers un récit elliptique la réalité d'une enfance insouciante et la réalité du vécu sous la dictature militaire argentine dans une articulation poétique de mémoire individuelle et de mémoire collective sous tension (Erbetta, 2021). Erbetta enquête sur les contrastes, les différentes réalités vécues lorsque l'on traverse les évènements historiques et sociaux de son pays auprès de ses amis d'enfance, de ses voisins, et d'anthropologues. Il explore ses albums de famille et les lieux mêmes de son enfance, il collecte des archives, des documents journalistiques, des photographies, des paroles et des souvenirs. Tous ces fragments qu'il fait dialoguer et coexister au mur dans des agencements en constellations, une configuration parallèle à celle de la mémoire, permettent de faire coexister des objets hétérogènes, de créer une reconfiguration fictionnelle du passé, de dépasser la mémoire individuelle, dans cette accumulation ils

tissent une nouvelle mémoire, une histoire qu'Erbetta tente de reconstruire partiellement. (Erbetta, 2021).

Figure 3 : Alejandro Erbetta - Total Normalidad, 2019
photo 1 : photographie actuelle/ex-base militaire
photo 2 : Archive, ex-centre clandestin de détention Mansion Sére
photo 3 : Photographie actuelle. Ex-centre clandestin de détention, Mansion Sére

Le travail de l'artiste photographe Sophie Zénon, historienne et sociologue de formation, aborde, elle aussi, les liens entre l'Histoire et l'histoire personnelle et familiale, elle interroge notre rapport avec le passé, et la mémoire collective et individuelle. Elle s'interroge aussi sur les questions d'identité, d'exil, d'héritage, de la mémoire et de l'oubli. Entre 2015 et 2017, Zénon entreprend un cycle en trois volets photographiques : L'homme-paysage en 2015, Dans le miroir des rizières en 2016 et Enfance en 2017. Ce cycle, déclenché par le décès de son père, commence par une série de portrait de ce dernier en palimpseste avec le paysage et son questionnement sur le silence de sa famille sur leur histoire et leur immigration entre l'Italie et la France entre les deux

guerres, puis une série sur la mythologie familiale qui s'est construite autour de la jeunesse de sa grand-mère dans les rizières d'Italie, et finie avec une dernière visite à la maison familiale avant sa vente dans un adieu à son enfance. Que ce soit dans des installations in situ formant des palimpsestes, des mises en scènes ou dans des séquences d'images mélangeant photographies qu'elle réalise, autoportraits, dessins, images d'archives, carte géographique, etc., elle recherche à instaurer des liens, un dialogue, une complicité, pour se reconnecter avec ceux qui ne sont plus, s'inventer une histoire avec eux. (Zénon, 2021)

Figure 4 : Sophie Zénon - Enfance - 2017

Lorsque je regarde une de mes photographies quel rapport est-ce que j'établis avec ce passé devenu photographique ? Quel genre de mémoire s'active quand je fais face au souvenir ? En examinant les différentes expériences de

création photographiques que j'ai vécues pour cette recherche-création, je vais tenter de décrire les différents types de rapport à la mémoire qui se sont activés pendant et après la prise de vue.

La maison est un refuge : faire face au souvenir est ma dernière création en date. Pour cette série de photos, je suis retournée sur des lieux emblématiques de mon enfance qui ont été le berceau de ma construction identitaire au sein de ma famille. J'ai créé cette série spécifiquement pour faire l'expérience de l'entrelacement de la mémoire et de la photographie dans la création et la réception des images. À chaque visite le même type d'expérience a eu lieu, dans un élan nostalgique, je regardais chaque détail en faisant mentalement la liste de ce qui avait changé et en m'accrochant à tout ce qui demeurait identique pour me replacer dans mon passé. J'étais à la recherche des odeurs et des sensations qui évoqueraient mes souvenirs. Et puis je commençais à photographier ce que je voyais, cherchant à capturer des images-souvenirs, des détails et des points de vue qui pouvaient réactiver dans le présent ma mémoire. À chaque déclenchement de l'appareil je pouvais à nouveau sentir le thé noir fumé que ma grand-mère buvait les matins frais du mois de mai sous la pergola fleurie de roses délicates, ou me voir assise au bord du petit ruisseau, occupée à faire un barrage et sentir l'eau fraiche de la montagne sur mes pieds pendant les après-midis chauds du mois d'aout.

Paysage intérieur 2020-2021 est un projet création photobiographique d'une pratique de notation de la vie qui s'est étendue sur toute la première année de

la pandémie de COVID-19. À la différence de la création précédente si l'expérience de la prise de vues ne fait pas directement appel à ma mémoire, c'est dans le deuxième temps de la création pendant la numérisation, le choix des images, et le montage de la scénographie, que la relation avec la mémoire s'est tissée. Je me revois encore assise sur un tabouret dans le laboratoire de photo, en train de regarder sur mon ordinateur une image nouvellement scannée et me sentir *ronronnée* de bien-être, sentir mon corps se relaxer, un sourire effleuré mes lèvres. Je voyais cette image, je voulais cette image d'un chemin à l'automne avec des feuilles sur le sol, cette image qui m'avait déjà envoutée, j'étais extatique d'être le témoin de ce coin du monde. Pratiquement chacune des images ont fait appel à mon brouhaha intérieur et me font revivre, dans mon corps et mon esprit, mes sensations, mes émotions, mes expériences, mon rapport au monde, et si je me sentais bien ou pas dans le présent de mon ressouvenir, mes souvenirs en prenaient la couleur.

Ces expériences de l'entrelacement de la mémoire et de la photographie sont proches de celles tel que décrites par Proust, comme mémoire involontaire, dans *À la recherche du temps perdu* (Proust, 1999) et par Bergson, comme le souvenir pur, dans *Matière et mémoire (Bergson, 1959).* Deux auteurs qui abordent l'expérience de la mémoire certes de manière différente, l'une étant littéraire l'autre davantage philosophique, mais qui néanmoins se rapprochent.

La mémoire involontaire, celle de la madeleine dans *Du côté de chez Swann*, de Proust est, comme l'explique Nathalie Aubert dans son article *Proust et*

Bergson : La mémoire du corps, engendrée par l'entrelacement entre un présent et un passé, la mémoire s'active dans la sensation du présent, et elle recompose les impressions du passé dans un effort intellectuel (Aubert, 2011). Proust différencie cette mémoire involontaire liée aux sensations corporelles à la mémoire volontaire liée aux yeux, à la vue, celle-ci est une mémoire de l'intelligence, mais il précise que c'est une mémoire sans vérité, qu'elle ne permet guère de rétablir la totalité du souvenir. En tant que photographe la vue est le principal médium dans le rapport que j'entretiens avec le monde, alors je rapprocherai tout de même mon expérience de l'acte de création photographique de la mémoire involontaire proustienne pour reformer les fragments du passé, car bien que cette expérience soit déclenchée par la vue c'est tout mon corps qui est engagé dans la mémoire.

C'est là où ma recherche peut rejoindre la pensée de Proust et de Bergson. Pour Proust c'est dans la conception de la mémoire comme actualisation du passé dans la sensation présente, que le passé répond à un appel du présent. Pour Bergson c'est dans sa conception du souvenir pur, comme Anne-Claire Désesquelles nous explique dans son livre *La philosophie de Bergson :*

> Le souvenir peut se matérialiser dans une image, le passé s'actualiser dans le présent, la mémoire enrichir la perception. (…) [le souvenir pur], en s'actualisant dans une image présente, peut entrer en contact avec la perception jusqu'à l'imprégner. Une telle synthèse du passé et du présent, de l'esprit et de la matière, se réalise dans la perception concrète, vécue, réelle. Les images du passé viennent s'y superposer à l'image présente. (…) Le souvenir pur « se matérialise » dans un souvenir-image, qui « tend à s'incarner » dans la perception (La pensée et le mouvement, p.147). (Désesquelles, 2011, p. 108)

La photographie enregistre bien plus que les rayons de lumière, elle crée une image symbolique sur laquelle je peux projeter mes mémoires subjectives et ouvrir un espace présent dans lequel s'actualise la mémoire de mon temps sensible (Kristeva, 2000). Mais il serait aussi juste de dire que dans et par l'acte photographique j'enregistre en moi mes sensations, mes émotions et que dans l'acte de présence de l'image, cette mémoire se réactualise et se teinte alors de mon présent.

CHAPITRE 3

CADRE MÉTHODOLOGIQUE

Dans ce chapitre j'expose les fondements épistémologiques de cette recherche, son paradigme énactif, son ancrage d'inspiration phénoménologique et herméneutique, et ce qui fait d'elle une recherche-création instauratrice.

3.1 LES FONDEMENTS ÉPISTÉMOLOGIQUES

« [u]ne personne agit, apprend et vit dans l'ici et maintenant des situations, en dehors desquelles sa connaissance ne pourrait être saisie entièrement »
Masciotra et al. (2008)

3.1.1 Le paradigme de l'énaction

Cette recherche s'inscrit sous un paradigme énactif (Varela, 1999), c'est-à-dire qu'elle suppose que c'est dans et par l'expérience en action et en situation qu'émerge la connaissance (F. Varela et al., 1993). Le paradigme de l'énaction suppose que la cognition n'est plus la représentation d'un monde :

> Nous proposons le terme d'énaction [*de l'anglais* to enact : *susciter, faire, advenir, faire émerger*], dans le but de souligner la conviction croissante selon laquelle la cognition, loin d'être la représentation d'un monde prédonné, est l'avènement conjoint d'un monde et d'un esprit à partir de l'histoire des diverses actions qu'accomplit un être dans le monde. (F. Varela et al., 1993)

Dans cette perspective énactive, la personne, ses mémoires, et l'environnement sont reconstruits en un tout cohérent qui forment l'expérience. Une connaissance énactée signifie qu'elle est tributaire de l'expérience de la personne, elle émerge dans et par l'action, dans une *situation* expériencée. Ce

qui signifie que la connaissance est intimement liée au sujet et à la situation qu'il est en train de vivre. Ainsi le monde existe dans la visée intentionnelle du sujet et par l'expérience qu'il en fait. « L'activité humaine prend son sens à l'intérieur du contexte dans lequel elle se déploie. » (Masciotra et al., 2008, p. 35) Le paradigme de l'énaction nous fournit donc un cadre général. Il permet de comprendre la notion d'expérience vécue au cœur de ma situation de création non comme une réalité externe et objective, mais le lieu d'une intentionnalité mise en acte :

> Le point central de cette orientation non-objectiviste est l'idée que la connaissance est le résultat d'une interprétation permanente qui émerge de nos capacités de compréhension. Ces capacités s'enracinent dans les structures de notre corporéité biologique, mais elles sont vécues et éprouvées à l'intérieur d'un domaine d'action consensuelle et d'histoire culturelle. (F. J. Varela et al., 1993, p. 211)

Le renouveau de la phénoménologie qui *se pratique concrètement* de Nathalie Depraz (2004) repose sur le pragmatisme. Elle ne cherche pas à être une « théorie de la connaissance », mais elle permet plutôt de produire une connaissance qui s'étend dans un *faire,* et de l'inclure à ma pratique. Une connaissance incarnée qui n'existe pas à l'état pur dans la tête, mais une connaissance liée au corps et ses sens et à la situation.

3.1.2 La phénoménologie

La phénoménologie est l'étude des phénomènes, l'étude des expériences humaines. Le phénoménologique est la science de l'apparaître du *monde vécu* tel qu'une conscience en fait l'expérience :

> Tout ce que je sais du monde, même par science, je le sais à partir d'une vue mienne ou d'une expérience du monde sans laquelle les symboles de la science ne voudraient rien dire. Tout l'univers de la science est construit sur le monde vécu et si nous voulons penser la science elle-même avec rigueur, en apprécier exactement le sens et la portée, il nous faut réveiller d'abord cette expérience du monde dont elle est l'expression seconde. (Merleau-Ponty, 1945)

La phénoménologie est l'étude du monde, non comme un objet extérieur, un monde à conceptualiser et théoriser, mais comme le *monde vécu* tel que le sujet en fait l'expérience de l'intérieur. Selon Max Van Manen dans *Doing phenomenological research and writing*, « la recherche phénoménologique c'est la quête de ce que ça veut dire d'être vivant. [Nous cherchons] les possibles structures du sens des expériences de nos vies » (Manen, 1984).

L'objet phénoménologique de cette recherche n'est donc pas le monde, mais la description de l'expérience du monde, décrire le monde tel que je le perçois. Il s'agit d'avoir accès et de comprendre mes expériences de création photobiographique de mon propre point de vue, de décrire, de poser un regard introspectif sur mon expérience vécue du processus de création vécu en première personne ; « l'enjeu de la recherche phénoménologique vise moins de rendre compte des faits propres à une expérience, que de rendre intelligible la manière d'être au monde des sujets qui vivent une expérience. » (Morais, 2013b, p. 499)

3.1.3 L'herméneutique

« Writing separates us from what we know
and yet it unites us more closely with what we know »
Max Van Manen (1990)

L'herméneutique, du grec *hermeneutikè*, signifie l'art d'interpréter, c'est à l'origine la théorie et la méthodologie de l'interprétation des textes : « Appelons herméneutique l'ensemble des connaissances et des techniques qui permettent de faire parler les signes et de découvrir leur sens » (Foucault, 1966, p. 44). L'interprétation herméneutique permet d'appréhender ce qui résiste à la compréhension immédiate.

Écrire dans un contexte d'une herméneutique, permet de comprendre ce que nous savons et comment nous le savons ; écrire nous permet de formaliser notre pensée, d'externaliser ce qui est intérieur (Van Manen, 1990). « L'acte d'écrire fait naître le sens au moment même où le geste de l'écriture se donne. » (Depraz, 1999, p. 164) L'écriture nous permet de faire émerger une forme de connaissance faite de relations entre notre intériorité et son environnement. Pour Paul Ricœur l'herméneutique peut amener à la compréhension de soi en passant par l'interprétation des récits de soi :

> De fait pour Ricœur (Ricœur, 1985), l'unicité du sujet passe par la construction d'une « identité narrative » : c'est à travers ce que le sujet se raconte sur son histoire que se tisse une trame narrative de son identité. Cette histoire est celle qu'il construit au carrefour de multiple narration : culturelles, sociales, expérientielles. Autrement dit, nous nous comprenons à travers des récits, ceux qui nous constituent et ceux que nous constituons nous-mêmes. Cela revient à dire, également, que nous incarnons une herméneutique. (Paillé, 2019, p. 223)

Par l'écriture d'un texte biographique, je vais pouvoir inscrire dans une forme narrative les prises de conscience par rapport à mon processus de création, et les intégrer à mon vécu, à ma temporalité dans une « mise en intrigue » narrative (Ricœur, 1985) pour en faire émerger du sens, les formes du changement. Ainsi biographiser mon expérience de création photobiographique me permet d'inscrire ma démarche au cœur du biographique en éducation : « Nous ne faisons pas le récit de notre vie parce que nous avons une histoire ; nous avons une histoire parce que nous faisons le récit de notre vie. » (Delory-Momberger, 2019a, p. 48)

3.2 LA RECHERCHE-CRÉATION COMME MÉTHODE

La connaissance du praticien est à la fois une condition nécessaire et suffisante pour les pratiques artistiques, mais elle est une condition nécessaire pour la pratique de la recherche-création, car cette forme de recherche ne peut se contenter d'une réflexion soutenue et structurée pour rendre explicite la « connaissance tacite.
Nelson (2006)

3.2.1 La recherche-création

La recherche-création est un type de recherche assez récent, développée sous l'impulsion des institutions universitaires québécoises pour répondre à l'inscription d'artistes aux cycles supérieurs (Boutet, 2018). Les formes que peut prendre une recherche-création varient selon les universités et le domaine artistique (littéraire, arts visuels, théâtre, etc.). À la différence de la recherche sur l'art, plus classique, qui examine l'œuvre et la création d'un point de vue distancié, le principe d'une recherche-création est qu'elle peut être menée par l'artiste lui-même sur sa pratique. Selon Danielle Boutet dans son article de

2018, *La création de soi par soi dans la recherche-création : comment la réflexivité augmente la conscience et l'expérience de soi*, le développement de la recherche-création répond à une pratique réflexive (Schön, 1991) déjà présente chez les artistes. Elle est ce besoin de conscientiser, de verbaliser et partager "l'implicite" contenu dans la création d'une œuvre. Elle précise aussi :

> Si ce terme existe, c'est à l'évidence pour nommer autre chose [que la recherche sur l'art], une situation où la recherche et la création sont concomitantes et consubstantielles, installées dans le prolongement l'une de l'autre — la recherche englobant la création tel un nuage réflexif autour d'un ensemble d'objets, d'idées, d'actions et d'affects. Cette recherche réflexive agit autant sur la création que sur l'artiste, aussi sûrement que la création elle-même agit sur l'être de l'artiste (Boutet, 2018, p. 292)

Une recherche-création que l'on peut également qualifier de poïétique, au sens de Paul Valery : la poïétique comme l'étude qui porte sur : la production (poïen) de l'œuvre, l'acte de création comme expérience et démarche consciente, "la forme d'activité intellectuelle qui engendre les œuvres mêmes" (Valéry, 1938). La poïétique repose sur plusieurs principes de compréhension. En premier que le travail, la fabrication, la production de création devient plus intéressante et voir même à un certain niveau plus important que l'œuvre même, et il le disait ainsi : "Le travail est essentiel ; le résultat secondaire ; l'œuvre un sous-produit." (Valéry, 1938) Deuxièmement qu'en tant qu'activité intellectuelle et instauratrice, l'analyse de ce processus de création ne peut venir que de l'implicite de la pratique, c'est-à-dire du créateur lui-même. Troisièmement que la forme, qui donne sa matérialité à l'œuvre comme objet est impossible à séparer du fond, c'est-à-dire des idées-mêmes, "[la forme] donne autant de pensées que le fond, que sa considération est aussi féconde en idées que celle

de l'idée-même, qu'elle peut être elle-même, idée-mère" (Valéry, 1974). Et enfin, que l'œuvre modifie l'artiste, que chaque acte d'instauration de l'œuvre altère l'artiste en train de faire, et ce même après qu'il est fini, "l'œuvre est une modification de l'auteur. À chacun des mouvements qui la tirent de lui, il subit une altération. Et quand elle est achevée, elle réagit encore une fois sur lui." (Valéry, 1974)

Danielle Boutet (2018) nous rappelle que l'on peut alors comprendre le mot *connaissance* comme Foucault l'utilisait, comme un *savoir*, c'est-à-dire, un processus de transformation du sujet dans et par le travail même de recherche :

> J'emploie le mot "savoir" en établissant une distinction avec "connaissance". Je vise dans "savoir" un processus par lequel le sujet subit une modification par cela même qu'il connaît, ou plutôt lors du travail qu'il effectue pour connaître. C'est ce qui permet à la fois de modifier le sujet et de construire l'objet (Foucault, 1994, p. 57).

Il faut ainsi comprendre que cette modification de l'artiste par la création, par son travail créatif, serait alors un espace "de construction de savoir, de développement d'idées et d'élargissement de la conscience" (Laurier & Gosselin, 2004, p. 168). La recherche-création s'intéresse ainsi à une forme de connaissance issue de la pratique de création, elle étudie l'expérience subjective et l'intériorité de l'artiste-chercheur qui est menée par l'artiste lui-même, en première personne. Ce que Gosselin dira en ces termes dans le livre *Tactiques Insolites* (2004) :

> Quand il est pleinement engagé dans une pratique de création, l'artiste éprouve souvent le sentiment d'accéder à un type particulier de

> connaissance ; il se sent “connaissant” et, en ce sens, il comprend qu’il participe à l’élaboration de savoirs d’un ordre particulier (Laurier & Gosselin, 2004, pp. 168-169)

Selon Boutet (2018), lorsque la recherche-création accède à l’expérience, cela engage la *dynamique créatrice* dans un mouvement en boucle suscitée par la réflexion. C’est dans cette boucle que l’artiste et son œuvre vont faire émerger des *potentiels visionnaires* quant à l’art et la condition humaine.

3.2.2 L’instauration

La recherche-création est une recherche instauratrice de sens dans ce qu’elle est liée au faire et à la conscientisation de ce faire. Comme Boutet nous le rappelle en tant qu’êtres humains, nous instaurons perpétuellement du sens au monde dans lequel nous vivons. Ainsi la pratique de l’art vise dans la production de produits artistique et culturelle la production de sens, mais c’est aussi la recherche par elle-même qui est instauratrice, par sa dimension réflexive et méthodologique qui instaure la construction du sens du geste créateur :

> Bien qu’elles aient assurément un certain coefficient d’éclairement en elles-mêmes pour le créateur qui prend conscience d’aspects de sa pratique, ce ne sont pas d’abord les idées, mais les actes réflexifs, le temps qu’on passe à chercher à comprendre et les divers états émotionnels qu’on traverse en considérant — ou en résistant à — ces idées qui sont agissantes ; c’est faire de la recherche qui transforme l’artiste. (Boutet, 2018, p. 300)

Alors la recherche-création réalisée par l’artiste lui-même a “un mouvement de rétroaction sur soi” (Boutet, 2018, p. 303), un processus en boucle de production de sens. L’expérience vécue de création nous transforme, et la

recherche réflexive sur cette expérience qui nous transforme nous transforme de même. On retrouve alors, comme nous le dit Boutet (2018), la notion de la création de soi par soi de Bergson qui nous dit que réfléchir sur l'expérience instauratrice de création augmente son efficacité. Et Boutet de citer Bergson :

> De même que le talent du peintre […] se modifie, sous l'influence même des œuvres qu'il produit, ainsi chacun de nos états, en même temps qu'il sort de nous, modifie notre personne, étant la forme nouvelle que nous venons de nous donner. On a donc raison de dire que ce que nous faisons dépend de ce que nous sommes ; mais il faut ajouter que nous sommes, dans une certaine mesure, ce que nous faisons, et que nous nous créons continuellement nous-mêmes. Cette création de soi par soi est d'autant plus complète, d'ailleurs, qu'on raisonne mieux sur ce qu'on fait (Bergson, 2013, p. 7). (Boutet, 2018, pp. 302-303)

Comme artiste-photobiographe lancée dans une recherche-création sur l'expérience du processus création, je me trouve témoin de mes processus, devenant ainsi consciente de vivre à la fois les expériences de création et à la fois de les observer dans la perspective de la recherche (Boutet, 2018). Ces prises de conscience double instaurent un autre niveau de présence à soi dans un mouvement de cercles concentriques représentant autant de niveaux de conscientisation et de réflexivité qu'il y a d'étapes dans ma méthodologie. "C'est dans ces niveaux supérieurs de maîtrise poïétique que l'artiste, devenu réflexif, voit son activité créatrice générer ces cercles additionnels de conscience réflexive." (Boutet, 2018, p. 305)

CHAPITRE 4

RÉCIT DE CRÉATION

Dans ce chapitre nous verrons la genèse, le processus, les décisions de fond et de forme, pour chacune des créations réalisées pour cette recherche-création : *Mythologie familiale : écouter le murmure du temps, Paysage Intérieur 2020-2021, Une maison est un refuge : faire face aux souvenirs*

4.1 MYTHOLOGIE FAMILIALE : ÉCOUTER LE MURMURE DU TEMPS

Commencé à l'automne 2019, *Mythologie familiale* est le premier projet qui a accompagné le développement de ma problématique de recherche. La genèse de ce projet se trouve dans un dialogue intérieur que j'ai depuis longtemps sur le passé colonial de ma famille au Vietnam et la vie que j'ai moi-même menée dans ce pays pendant plus de huit ans. À mon départ en 2010 pour le Vietnam, j'avais en tête les archives photographiques de mes ancêtres, je voulais développer un dialogue avec ces images et mon expérience, dans un travail photographique, comme par exemple aller à la recherche des traces de mes ancêtres. Cependant, rapidement après être arrivée sur place, je me suis trouvée être plus intéressée à m'ouvrir à la culture vietnamienne contemporaine et à explorer la relation des habitants de Hanoi avec leur ville que de prendre une posture introspective et de revenir sur le passé colonial de

ma famille. Je n'avais donc jusqu'à maintenant jamais réalisé ce travail introspectif, mon installation au Québec a, je pense, permis la distance physique et mentale nécessaire pour entamer ce dialogue. Lorsque mon professeur dans un cours de production nous a proposé de créer une œuvre sur le thème : *Les silences invisibles*, cela a tout de suite fait résonner en moi l'histoire de ma famille au Vietnam qui reste dans son ensemble perdu pour ma génération. Mon grand-père est né et a grandi à Hanoi, mais il ne nous a jamais vraiment parlé de son enfance, du moins jamais à ses petits-enfants. Seules quelques bribes d'information au sujet de ses parents et grands-parents sont remontées jusqu'à nous, notamment les comportements peu élogieux de mes deux arrière-arrière-grands-pères, deux entrepreneurs français qui ont entre autres exploité la main-d'œuvre vietnamienne à la limite de l'esclavage. J'ai découvert ces informations en 2018 auprès de Tim Doling, un historien des chemins de fer vietnamiens avec qui j'ai partagé les archives photographiques qui représentaient la construction de la voie de Phu-Lang Thuong à Lang-Son, il m'a alors partagé un extrait de son livre (voir annexes) *The Railways and Tramways of Viet Nam* (Doling, 2012). Si mes ancêtres ne sont pas nommés par leurs noms directement, c'est parce qu'ils en étaient les sous-contracteurs. Cette histoire coloniale de ma famille est restée silencieuse pendant très longtemps, secrète, à tel point que je crée cette mythologie autour de mes ancêtres comme des aventuriers, entrepreneures et bâtisseurs courageux.

Figure 5 : Mythologie familiale : écouter le murmure du temps
© Julie Vola. 2020

Figure 6 : Mythologie familiale : écouter le murmure du temps
© Julie Vola. 2020

Le dispositif mis en place est un palimpseste, un entrelacement complexe de trois strates : une photographie issue de mon propre corpus d'images faites au Vietnam réalisées avec l'appareil Holga, une image issue des archives familiales prises par aux alentours de 1890, notamment lors de déplacements pour suivre la construction de la voie de chemin de fer avec une chambre photographique et enfin une image topographique ancienne datant généralement autour de 1900. Provenant de cadres spatio-temporels différents ces trois strates coexistent superposées dans un nouvel espace qui relève de l'image technique, mais qui n'est plus tout à fait photographique.

Pour réaliser ce dispositif, j'ai d'abord effectué un tri thématique des photos d'archives, construction du chemin de fer, paysages, vie quotidienne, portraits, photos de mes ancêtres et de mon grand-père, lieux spécifiques et reconnaissables comme la baie d'Ha Long ou la ville de Lang-Son, puis j'ai parcouru mon corpus d'images personnelles et j'ai tenté de faire correspondre certaines catégories. Le choix des photos à associer dans le dispositif s'est fait par tâtonnement dans Photoshop en jouant sur plusieurs paramètres, ainsi selon le mode de fusion et les zones de densité certaines images fusionnent ensemble plus ou moins bien. Une fois qu'une association de deux images paraît satisfaisante, c'est-à-dire que les détails sont clairs et les éléments de chaque image sont en dialogue, je superpose la troisième couche d'information, provenant de cartes du Vietnam anciennes (libre de droits) et qui marquent la zone géographique de la couche photographique appartenant à mon corpus d'image en priorité, mais si possible aussi aux archives lorsqu'un

lieu est reconnaissable ou spécifié. Enfin pour harmoniser la série, j'ai posé un traitement noir et blanc de l'image final.

Dans mon travail, ce qui m'intéresse dans la superposition des images c'est la collision, la mise en tension de leurs cadres espaces-temps qui se donnent à voir dans leur matérialité. Chaque image possède son propre cadre spatio-temporel et donc son propre monde « où tout se répète et où toute chose participe à un contexte de signification » (Flusser, 1983/2004, p. 10) ; ainsi dans leur collision une troisième image se constitue qui intègre le monde de chacune des images qui la forme et en crée un nouveau, plus grand encore dont le contexte de signification se complexifie. Je reconstruis un nouveau paysage où je tisse des liens et un dialogue visuel entre les époques au sein d'un même espace en les faisant coexister. Cette forme de palimpseste se construit par la destruction et la reconstruction successive, le collage et la collision des images entre elles, au point où la distinction des différents espaces-temps devient presque illisible. Dans mon processus de création, je pars de l'imagerie de l'histoire familiale afin d'y confronter sa part mythologique en la projetant dans l'univers contemporain de mon vécu dans un Vietnam moderne et postcolonial. Ce processus me permet de me mettre face à cet héritage colonial, le nommer et ainsi le faire exister en dehors du mythe familial. « Plus on cherche à expliciter plus on enfouit la vérité sous l'empilement de ses représentations » (inconnu). Dans ce nouveau geste photographique s'instaure un univers post-historique où j'entrelace la mémoire sociale de l'histoire coloniale du Vietnam, la mythologie familiale et ma mémoire individuelle de ce

territoire dans une éternelle rotation, il « se présente comme plénitude des temps, où toutes les actions et toutes les souffrances gravitent perpétuellement » (Flusser, 1983/2004, p. 21). En utilisant ces images palimpsestes comme moyen d'orientation dans la réécriture de la mythologie familiale, j'espère pouvoir donner une nouvelle lisibilité à mon questionnement quant à la responsabilité que je ressens par rapport à cette histoire familiale et cette mythologie qui s'est construite autour occultant la part sombre du colonialisme français en Indochine, je tente d'entamer ici un dialogue pour décoloniser cette mythologie.

Figure 7 : Mythologie familiale : écouter le murmure du temps
© Julie Vola. 2020

4.2 PAYSAGE INTÉRIEUR : 2020 - 2021

Paysage intérieur est le résultat d'un projet de création photobiographique sur toute une année. Au début 2020 je pensais déjà à créer un projet photobiographique sur mon vécu présent ici au Québec, mais je n'avais qu'une très vague idée de ce que cela pourrait être. Lorsque la crise sanitaire et le confinement de mars 2020 débutent, je n'avais pas encore établi de démarche pour ce projet. Avec la mise sur pause de nos vies, de la session universitaire et le contexte anxiogène de la pandémie, j'ai ressenti une nécessité de sortir et de me mettre en création. J'ai commandé un nouvel appareil photo Holga 35 mm et des pellicules et sans vraiment préétablir de réflexions conceptuelle et visuelle comme je suis habituée à faire, je me suis juste mise à faire des photos. De cette nécessité née dans le contexte pandémique s'est développé au fur et à mesure la démarche d'une pratique photographique plus proche de moi-même, une photographie du quotidien, l'exploration de mes territoires intimes, une pratique de notation de la vie, une démarche photobiographique. Sans porter de jugement, pendant plus d'un an j'ai photographié chez moi, lors de mes promenades dans la région, sur mon chemin pour l'université ou le travail, je me suis photographiée moi-même, mes pieds, mes objets. Je rends compte de moments de présence au monde, de présence des choses, d'actes de pensées, d'expériences d'être, de mon rapport au monde. C'est dans ce sens que ma posture photographique va au-delà d'une simple représentation

Figure 8 : Paysage intérieur 2020-2021
© Julie Vola. 2021

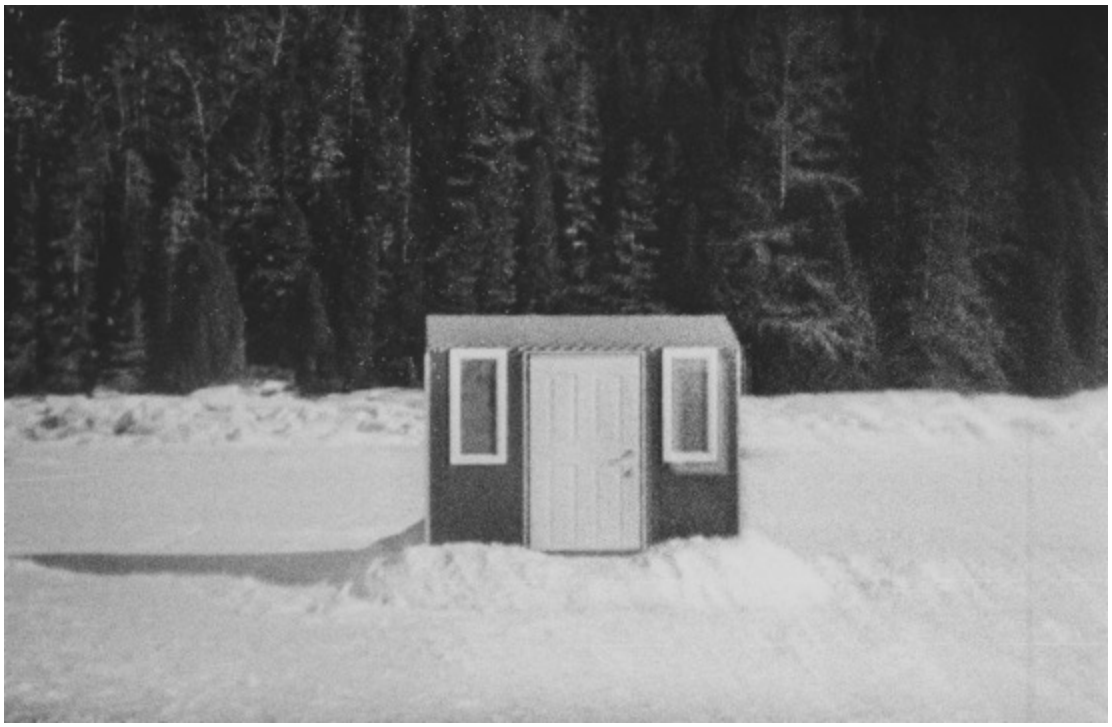


Figure 9 : Paysage intérieur 2020-2021
© Julie Vola. 2021

objective de ce monde, bien plus qu'une image indicielle, c'est au contraire une orientation subjective, il y a au cœur de ma posture l'acte photographique lui-même, l'expérience même de la capture par la photographie de mon rapport comme photographe au monde photographié. « Les images emporteront avec elles les souvenirs, les odeurs, les amours, les notes éparses, l'avant et l'après, les moments vides et creux, les absences d'enthousiasme (…), tout l'enveloppement non photographique de la photographie, et qui est la condition de son existence » (Mora & Nori, 1983, pp. 12-13).

Ce n'est seulement que presque six mois après le début des prises de vues, avec la réouverture de l'université que j'ai pu faire connaissance avec mes photos, et commencer à développer puis numériser les pellicules. Jusqu'en avril 2021, la création s'est divisée entre prise de vue, développement, numérisation, le tout sans discrimination, sans essayer de catégoriser. J'ai cependant fait un post-traitement des images pour en harmoniser le rendu visuel, leur donner une tonalité, une atmosphère, une humeur.

À partir du mois de mai, je commence à faire un tri et une sélection dans plus de 400 images et à préparer la scénographie de l'exposition, c'est là que la création de l'œuvre prend vraiment forme. Christian Millovanoff, un de mes anciens professeurs de photographie dont je reconnais l'influence sur ma pratique, a dit à Anne Immelé lors d'un entretien pour son doctorat : « l'étude, c'est le temps de la prise de vue ; l'œuvre, celui du montage et de l'association des images entre elles » (Immelé, 2015, p. 20).

Le défi de cette entreprise photobiographique étant, comme le dit Gilles Mora cité par Fabien Arribert-Narce, le « passage du fragmentaire à l'ensemble, des images à l'unité, à l'articulation sémantique de ces images » (Arribert-Narce, 2014, p. 24). Je prends, dans ce projet, le parti-pris que la photographie est l'équivalent d'une forme d'articulation sémantique parce que la mise en forme scénographique, l'agencement et la mise en séquences des images entre elles, fait partie d'un geste de poétisation qui me permet de rendre compte de mon rapport au monde. Cette forme que j'adopte pour passer du fragmentaire à un ensemble unitaire est celle de l'agencement en constellation dans lequel chaque image est un fragment, une donnée de création qui se structure au sein de cet agencement et qui le temps de l'exposition devient l'œuvre. Comme l'explique Anne Immelé dans son livre *Constellations photographique*, la constellation photographique prend son inspiration de la voute céleste, où elle indique un groupe d'étoiles reliées par des lignes imaginaires formant des formes reconnaissables plus ou moins complexes. Au mur un agencement en constellation est une forme qui semble éclatée où les photos sont connectées par des articulations, collisions et contaminations, et par des lignes imaginaires ; elle permet plus de liberté et de souplesse que l'agencement en séquence linéaire qui implique une narration et une progression (Immelé, 2015). La forme de l'agencement en constellation est particulièrement adaptée à mon projet photobiographique, car :

> les actes de pensée sont multiples et ne s'enchainent pas forcément de manière logique et cohérente, mais sont en perpétuel débordement. C'est cette multiplicité (…) constituée de faille et de rupture, que répercute le choix d'un dispositif de constellation. (Immelé, 2015, p. 14)

La pratique de l'agencement en constellation est plus qu'une simple juxtaposition d'images, elle accompagne le regard du photographe et travaille les relations, les liaisons, les résonnances où les images peuvent chuchoter entre elles des histoires, comme « un monologue intérieur » (Immelé, 2015, p. 11). Elle propose des cheminements de pensées complexes et invisibles qui invitent chaque spectateur à former son propre parcours, à son rythme et à tisser ses propres liens entres les images, et c'est dans l'interaction active du spectateur avec l'agencement que s'amorce l'expérience de l'œuvre.

D'autres artistes-photographes, dont le sujet est aussi biographique, utilisent cette même forme pour créer leurs œuvres, comme Masao Yamamoto, Wolfgang Tillmans, Antoine d'Agata, ou encore Raymonde April pour qui, tout comme moi :

> l'expérience de vie et le rapport au monde sont au cœur de [son] œuvre, mais ces données de la création ne suffisent pas à faire œuvre, elles doivent être composées au sein de la séquence et l'agencement, pour qu'une forme signifiante et sensible émerge du chaos de l'expérience vécue. (Immelé, 2015, p. 28)

L'œuvre photographique par constellation est unique au lieu de l'exposition, puisque l'agencement se construit dans et par l'espace du mur qui fait force de cadre de composition.

Figure 10 : Vue de l'exposition Faire face aux souvenirs.
Galerie de L'œuvre de l'autre, 2021, UQAC.
© Julie Vola. 2021

Figure 11 : Vue de l'exposition Faire face aux souvenirs.
Galerie de L'œuvre de l'autre, 2021, UQAC.
© Julie Vola. 2021

L'œuvre est donc intrinsèquement temporaire dans sa configuration, elle ne prend forme et n'existe que dans le temps et l'espace de l'exposition (Immelé, 2015). Ce caractère éphémère et précaire, potentiel en devenir, permet à l'agencement de se renouveler au fil des expositions explorant de nouvelles liaisons, proposant de nouvelles possibilités de sens, mettant en avant la part d'intuition et de tâtonnement dans sa construction, puisque « l'artiste qui utilise l'agencement ne cherche pas à donner des réponses, mais à arpenter, à cartographier et à questionner le réel comme champ de possible » (Immelé, 2015, p. 90).

4.3 UNE MAISON EST UN REFUGE : FAIRE FACE AU SOUVENIR

Ce volet de ma recherche-création est le plus récent que j'ai mis en place. En mai 2021 mon père se fait diagnostiquer d'une tumeur cérébrale, sa situation étant précaire, j'ai décidé de rallonger mon séjour déjà prévu en France pour l'été pour passer du temps avec ma famille. Dans cette situation où l'avenir de notre bulle familiale était incertain, j'ai décidé de faire un pèlerinage dans les lieux de mon enfance, revenir sur le passé et visiter à nouveau les trois maisons de campagne dont ma famille a dû se séparer après les décès respectifs de mes grands-parents. Ces maisons sont les piliers porteurs de mes souvenirs d'enfance fondamentaux à mon histoire, mon rapport à ma famille et à ma construction identitaire, mais en me rendant sur place je ne savais pas à quoi m'attendre. Que restait-il de ce passé ? Comment ma

mémoire allait-elle s'engager dans ce paysage familier et étranger à la fois ? Ces visites sur les lieux de l'enfance ont été un retour vertigineux et nostalgique dans le passé ; les souvenirs des jeux d'enfants, les sons, les goûts et les odeurs, tout remontait par vagues lancinantes dans mon esprit. Je revivais les émotions, les sensations que j'avais vécues enfant. En faisant face à ces souvenirs, je me suis retrouvée à faire l'inventaire de ce qui avait changé et de ce qui était resté identique, et je cherchais, dans mon appareil photo, les images mentales de ces souvenirs, mes images-souvenirs, qui surgissaient en moi au détour d'un arbre ou au coin d'une maison. Après ces trois visites, j'ai entrepris de passer au crible tous nos albums de famille à la recherche des photos prises dans ces lieux-là, que j'ai ensuite re-photographié avec mon appareil numérique.

La dernière étape de cette démarche de création a consisté à trouver un moyen plastique et poétique pour assembler les photographies des albums de famille et celles des maisons. Après de nombreux essais, j'ai décidé d'utiliser la forme du palimpseste à nouveau en utilisant l'assemblage avec la même technique de fusion que pour le volet mythologie familiale, avec cependant deux couches photographiques et en les rendant visibles et lisibles l'une par rapport à l'autre. Les images de l'album de famille deviennent comme une apparition fantomatique du souvenir dans le lieu. Dans ce geste, en fusionnant littéralement les images du passé avec les lieux comme ils sont présentement, je tente de réactualiser le passé dans l'expérience du présent. Tant de choses demeurent inchangées et pourtant tout est différent.

Figure 12 : Une Maison est un refuge : faire face au souvenir (le Revest)
© Julie Vola. 2021

Figure 13 : Une Maison est un refuge : faire face au souvenir (le Revest)
© Julie Vola. 2021

CHAPITRE 5

THÉMATISATION ET BIOGRAPHISATION :

FAIRE FACE AUX SOUVENIRS

Dans cette section nous verrons en premier les étapes de la méthode du processus de distanciation que j'ai utilisé pour thématiser et biographiser mes expériences et par la suite les cinq thèmes qui ont émergé : l'inachevé, la réflexion en action, le ressouvenir, la résilience, et l'épiphanie.

5.1. UN PROCESSUS DE DISTANCIATION

La méthode mise en place pour cette recherche-création s'apparente à ces cercles concentriques dont il a été fait mention précédemment, et celle-ci me permet la prise de distance nécessaire à la conscientisation et à l'émergence du sens des expériences vécues. C'est-ce que j'appellerai donc un processus de distanciation.

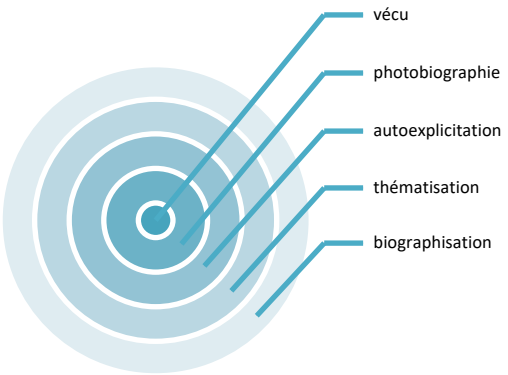


Figure 14 : La méthode de distanciation

5.1.1 Le vécu

Le premier cercle de la méthode est le ***vécu***. Au sens de la phénoménologie ceci signifie être moi-même avec tout ce que je porte en moi d'expériences déjà vécues, vivre ma vie dans le contexte présent tel qu'il est, vivre toutes les expériences qui me sont donné de vivre, interagir avec les autres et le monde.

5.1.2 La photobiographie

Le deuxième cercle de la méthode est ***la photobiographie.*** Il est intrinsèquement concomitant au premier. Puisque que je fais une recherche-création sur le vécu du processus de création photobiographique, il faut donc, bien évidemment, vivre ces expériences de création. Pour cela j'ai mis en place trois projets photobiographiques avec lesquels j'ai exploré trois différentes approches pour intégrer mon espace biographique dans ma pratique photographique.

Le premier, *Mythologie familiale : Écouter le murmure du temps,* est une réflexion sur le passé colonial de ma famille au Vietnam ainsi que ma propre expérience de vie dans ce pays. Le deuxième projet, *Paysage intérieur : 2020-2021*, est une pratique de notation de la vie et de rapport subjectif avec le photographié, j'explore mon paysage intérieur intime par la photographie de mon rapport au monde extérieur. Le troisième projet, *La maison est un refuge : Faire face aux souvenirs*, présente mon pèlerinage dans les maisons de mon enfance.

5.1.3 L’autoexplicitation

Le troisième cercle du processus de distanciation est celui de **l’autoexplicitation** c’est-à-dire la mise en mots des vécus d’expériences subjectives :

> Pour identifier ces connaissances qui sont la plupart du temps tacites, pressenties, mais non formulées, il faut passer par une démarche d’introspection / explicitation / mise en récit ou encore par un retournement vers soi (époché), une mise en application de la phénoménologie de Husserl par Nathalie Depraz (2006) (Paquin, 2020, pp. 74-75)

Pour cela j’utilise les écrits de mon journal de bord ainsi que ceux de mes autoexplicitations. L’autoexplicitation est un outil de la recherche phénoménologique pratique (Depraz et al., 2011), déclinaison de l’entretien d’explicitation mis en place par Pierre Vermersch et qui vise le vécu passé. Cet outil repose sur le principe de la remémoration, c’est-à-dire de la description par l’évocation des vécus d’expériences pour en faire émerger les processus invisibles, les connaissances implicites, les mouvements intentionnels de la conscience, les différentes activités mentales agissantes, etc., qui ont été mobilisées par lesdites expériences vécues (Vermersch, 2016).

J’ai donc fait des autoexplicitations après certaines expériences de création substantielles. Écrire le plus directement possible comment cela m’est arrivé, sans jugement, pour essayer de revivre le moment vécu dans le présent en évitant le plus possible d’expliquer le pourquoi. Comme l’explique Pierre Vermersch, il faut rester dans l’évocation, faire émerger la mémoire

involontaire et rester le plus loin possible du rappel volontaire qui nous plonge dans le rappel :

> Pour le comprendre, on aura besoin de poser l'existence de deux actes très différents de relation au passé : le rappel et l'évocation. Le rappel est volontaire, marqué par un effort, abstrait, non sensoriel, non émotionnel, sec, principalement impliqué dans le rappel des connaissances (mémoire sémantique dans le langage anglo-saxon) ; l'évocation est involontaire, incarnée, concrète, quasi sensorielle, émotionnelle quand le passé l'était, chaude, donnant le sentiment plus ou moins poussé de retrouver la vie du passé. L'entretien d'explicitation va sans cesse privilégier l'acte d'évocation, et peut le faire d'une part parce que d'un point de vue en première personne elle sait le distinguer et l'accompagner, et d'autre part parce que cet acte n'est possible qu'en relation avec l'intimité de son propre vécu. De ce fait, l'entretien d'explicitation va pratiquer une approche qui ne demandera jamais à l'autre de se souvenir, pour ne pas déclencher une activité volontaire qui éveillerait immédiatement un acte de rappel, à la place il va toujours suggérer de « laisser revenir », puis de déplacer la visée attentionnelle dans la vie du passé. Seul le vécu, dans sa relation à la personne qui l'a incarné, peut donner lieu à ce type de mémoire basée sur l'acte d'évocation. (Vermersch, 2016, p. 566)

J'ai adopté une écriture autoexplicitative, en essayant de pratiquer au mieux l'*épochè* (Husserl) avec la méthode de la phénoménologie pratique de Nathalie Depraz (Depraz, 2004) qui est la suspension des jugements et des présuppositions, le retour de mon attention vers le vécu intérieur, et le lâcher-prise pour laisser émerger ce qui se présente.

5.1.4 La thématisation

Le quatrième cercle de la méthode est la ***thématisation***, la phase d'analyse dans une relecture réflexive des données recueillies. En me servant de ma conscience des phénomènes comme instrument de recherche, je me suis immergé dans mes données pour chercher à y découvrir les processus de construction, les descriptions les plus révélatrices, les formulations

essentielles, pour en dégager les structures fondamentales (les thèmes) qui sous-tendent l'expérience. Les thèmes sont donc des descriptions des structures expérientielles, ce ne sont pas simplement des conceptualisations ou des catégorisations, les thèmes permettent de se diriger dans le phénomène. « Les thèmes sont les étoiles qui constituent l'univers de sens à travers lequel nous vivons. C'est à la lumière de ces thèmes que nous pouvons naviguer et explorer de tels univers [traduction Thierry Leuzy] » (Manen, 1984). Suivant cette étape de la thématisation on passe à l'écriture phénoménologique thématique. Cette écriture sous une forme de poétisation peut-être ce lieu d'appropriation de mon être au monde. Elle permet de rendre visible l'invisible et de concrétiser le visible, c'est *une mise au monde et une création d'un monde.* Un espace structurant, sensible dans et par lequel je peux voir comment le monde agit en moi et en même temps je peux me saisir du monde dans une transformabilité commune.

5.1.5 La biographisation

Le cinquième et dernier cercle de la méthode est celui de la ***biographisation***. Un temps d'intégration, d'inscription des expériences dans ma vie, un retour en boucle sur mon vécu. La particularité de cette recherche-création est d'étudier mon expérience de création photographique qui est en soi un geste de biographisation. J'emploie une méthode ayant recours à un autre geste de biographisation, mais cette fois par l'écriture pour donner forme aux transformations vécues. J'inscris donc dans ma temporalité toutes mes prises de conscience, toutes mes expériences, dans et par ce retour sur moi-même.

Ces expériences ainsi intégrées vont me permettre de faire émerger tout le processus d'individuation qui s'est inscrit en moi.

5.2 THÉMATISATION ET BIOGRAPHISATION : FACE AUX SOUVENIRS

5.2.1 Inachevé

Les premiers mois de création de Paysage intérieur, je les ai faits « à l'aveugle » dans le sens où je faisais des photos avec ce nouvel appareil Holga mais que je n'avais pas encore pu développer une seule pellicule. Je ne savais pas à quel point mes cadrages étaient précis, ou quel rendu la lentille de l'objectif qui est en plastique pourrait donner. Pendant presque cinq mois, j'ai travaillé de cette façon à l'aveugle, en acceptant cette part d'incertitude, et à une semaine de la réouverture de l'université et de la possibilité d'avoir accès au laboratoire photo j'ai fait une expérience de création qui a remis en perspective tous ces derniers mois.

Alors que j'étais chez une personne pour faire des photos, je m'aperçois que je fais des photos dans le vide alors que je venais de mettre une pellicule dans l'appareil. Après vérification, en effet la pellicule n'avait pas embarqué correctement. Mais ma réaction n'a pas été dramatique, j'ai souri */j'avais fait des photos, mais elles n'existeront pas… Cela me fait sourire en fait, c'est comme ça, c'est la vie… Ces images vivent encore dans ma mémoire, pour combien de temps encore ? /*

Il se trouve que sur les quinze pellicules faites lors des cinq premiers mois, ce sont quatre pellicules photo qui se sont trouvées vierges ; quatre fois vingt-quatre, c'est au moins une centaine d'images que je pensais avoir faites et qui n'existent pas. De ces quinze pellicules, on peut aussi comptabiliser toutes les images qui n'ont pas fonctionné, surexposées ou sous-exposées, trop floues, ou au cadrage raté. De ces images qui n'existent pas, de ces images ratées, certaines ont même fait l'objet d'autoexplicitations détaillées. Certaines de ces images me tenaient vraiment à cœur mais en même temps je suis sereine, certaines images sont perdues pour toujours, certaines peut-être que je pourrais les refaire. */ Parce qu'il a fallu attendre plus de trois mois entre la prise de vue, l'autoexplicitation et le développement des pellicules, l'investissement émotionnel de ses images s'est érodé, la perte de ces images me désole, mais je ne culpabilise pas, cela fait partie du jeu et je suis sans regret/.*

Ces pellicules vierges, pleines d'images qui n'existent pas, me font réfléchir à cette expérience fondamentale en photographie, notamment argentique, qu'est l'image inachevée, la perte de cette image et le deuil qui s'en suit. Il y a eu deux sortes d'expérience vécues de l'inachevé dans mon processus de création photographique.

La première est de l'ordre de la poïétique où j'abandonne volontairement la photo, car je sais que je n'arriverai pas à un résultat satisfaisant :

> */je tente plusieurs combinaisons, mais la superposition ne fonctionne pas visuellement, je ne sens pas l'harmonie des images, la façon dont elles se superposent m'irrite dans l'estomac je sens comme une frustration dans le ventre*

> *(...) j'abandonne, car rien ne me semble satisfaisant, ça ne me donne pas de sensation de calme dans le corps/.*
> */Je vois une photo à ce moment-là, rien d'autre n'existe plus, je ne vois plus que le cadrage que je veux dans ma tête : le sol gris, le ciel gris, le bloc de béton gris. Mais en mettant mon appareil devant mes yeux, je ne retrouve pas la précision de ce cadrage. Je vois à nouveau le monde autour qui rentre dans mon viseur, ce n'est pas l'image que je me faisais, je sais pourquoi, c'est une question technique, mauvais objectif. Elle n'existera pas sur la pellicule, juste dans mon esprit, je n'insiste pas, c'est décevant, mais je sais vivre avec. Cette image fera elle aussi partie de ma collection d'images qui n'existent pas/.*

L'inachèvement est alors ici le reflet d'une incapacité de la forme à traduire mon intention d'artiste, ma vision, à ce moment-là une tension se crée (dans mon corps même) entre l'idée de l'œuvre et sa forme. « Du moment que cette relation est réalisée et que l'œuvre commence à se faire voir, il est sans doute question d'une sorte de dégradation de l'idée. Celle-ci est parfaite, sa réalisation sera toujours inférieure à ce qu'elle est en elle-même » tel que Boudreau cite Dresden (Boudreau, 2007, p. 45). Ces photographies sont des brouillons, des ébauches où l'intention et l'idée resteront toujours plus remarquables que leur mise en œuvre.

La seconde sorte est celle de l'image qui n'existera jamais due à la pellicule vierge, de l'image ratée. Cet inachevé lui est passif, involontaire, c'est celui de l'erreur technique. Chacune des images avait été prévisualisée mentalement, j'avais fait le cadrage, j'avais vécu l'expérience. C'est la visualisation mentale d'une image qui engage mon imagination, ma pensée, c'est cette visualisation qui démarre le processus de création et non simplement le déclenchement de l'appareil, c'est dans la visualisation de mon image que sa réalité commence.

> *Oui, mais voilà, les photos n'existent pas. (...) Toutes ces images ont été des échecs, images complètement sous-exposées vides de tous détails (je savais que je prenais ce risque), ou tout simplement pellicules vierges parce que je ne les avais pas correctement enclenchées. (...) l'investissement émotionnel de ses images s'est érodé, la perte de ces images me désole, mais je ne culpabilise pas, cela fait partie du jeu et je suis sans regret (...). Il n'y a pas de tension parce que l'idée n'est pas encore dégradée par une réalisation inférieure (Dresden).*
> */C'est pour cela que la perte de l'image ne me touche pas plus que cela émotionnellement, je connais le jeu et les risques de la photographie argentique et je fais des photos pour apprivoiser mon univers, c'est l'expérience de la prise de vue qui a répondu à ce besoin, pas l'image en tant que telle, l'expérience était vécue et les lieux apprivoisés/.*

Avec la photographie je tente de cristalliser ces moments, ces expériences et d'en faire quelque chose, explorer mon espace intérieur et comment il vibre face à l'extérieur (Stockhausen, 1989, dans Boutet 2018) et même si je n'en ai pas la trace, ni la « preuve », même si l'image est inachevée, les expériences ont été vécues, elles ont été intégrées dans ce que je suis aujourd'hui. Finalement dans ce cas-là l'acte de visualisation et l'acte photographique a plus d'importance que le résultat, car cela a été un acte instauratif, littéralement, cette « création de soi par soi » (Bergson, 2003, p. 31 ; Bergson, 2013, p. 7 dans Boutet, 2018, p. 290), je me suis apprivoisée moi-même.

La perte de l'image est irréparable. On est en prise avec le temps, la lumière et l'espace, ce sont nos matières premières, et sur lesquels souvent nous n'avons que peu de contrôle. Vivre avec les évènements et les erreurs qui s'avèrent fatales à nos images, en faire le deuil, pour que finalement elles vivent en nous, dans notre mémoire, dans notre espace mental, dans cette bibliothèque de toutes nos images qui n'existent pas.

L’inachevé photographique c’est cette tension d’avoir la vision d’une image, mais en fin de compte de ne pas l’avoir. C’est une expérience que l’on doit faire un jour ou l’autre, c’est un deuil, c’est une leçon de la vie photographique, les règles du jeu dont on doit faire l’expérience pour apprendre et devenir photographe. Comment on réagit à ce moment-là, comment on apprend à vivre avec cet échec, avec cet inachevé influencera notre façon de faire des photos pour longtemps.

5.2.2 Réflexion en action

Un matin du mois de juin 2021, les cheveux mouillés, sortant de ma douche, je regarde mon visage dans le miroir. Ce jour-là je suis particulièrement triste. Je me demande pourquoi je ne me photographierais pas comme ça. Et je me dis */aujourd’hui face au miroir j’ai envie d’être réelle avec moi-même/*. Je prends alors mon appareil photo avec en tête comme une liste de différentes images que j’avais visualisé au cours des dernières semaines. Je cherche à préciser mes cadrages, je mets en scène mon décor, tous les détails des photos : tuyau de douche, serviettes de bain, bouteille de shampoing, etc. ; je cherche à trouver la bonne distance, mon placement parfait, un pas à droite, en arrière ; je prends le contrôle, je prends des photos. Puis je me tourne vers le miroir et à nouveau je continue de me mettre en scène. J’explorais cette tristesse que j’avais face à mon miroir, j’explorais mon espace intérieur pour le faire vibrer face à l’extérieur, je le savais en le faisant.

Cependant c'est dans le passage à l'écriture de l'autoexplicitation de cette expérience que j'ai vu mon obsession de contrôle pour mon cadrage, je m'obstine à vouloir une image parfaite, mais en fait c'est bien plus que cela, et je vais plus loin lorsque j'écris : */contrôler mon cadrage, contrôler mon image parce que je n'arrive pas à contrôler mon corps… prendre des photos de moi pour m'apprivoiser, pour accepter/.* Je ne peux pas toujours être en contrôle, tout ne marche pas toujours comme prévu, il y a de nombreuses zones de ma vie sur lesquelles je n'ai pas de contrôle, cette pandémie en est bien la preuve ; certaines sont des zones d'ombre, sombres, où l'anxiété me guette. Je cherche à avoir le contrôle sur ce que je peux, ici mon cadrage. Plus largement alors ma pratique photographique devient ma zone de contrôle. Depuis cette autoexplicitation, je suis devenue beaucoup plus consciente de ma volonté de contrôle sur mon cadrage, et depuis j'essaye de faire attention, de ne pas être trop rigide, d'accepter les défauts de cadrage, je tente de lâcher-prise si c'est nécessaire. Cette envie de lâcher-prise est devenue comme une petite voix dans ma tête lorsque je pars faire des photos : */je fais la photo depuis l'endroit où je suis, je sais que ce n'est pas très frontal, un peu de biais, ça me change, je suis contente de lâcher prise de la frontalité/, / je me force un peu la main pour faire une photo de biais/.*

Figure 15 : Paysage intérieur 2020-2021
© Julie Vola. 2021

Figure 16 : Paysage intérieur 2020-2021
© Julie Vola. 2021

Au mois de septembre 2021, mon père est à l'hôpital. Je suis à pied sur le chemin de retour vers chez moi quand je reçois un coup de téléphone, on vient de recevoir les résultats, ce n'est pas la covid, mais il doit y rester quelques jours. Je sors mon appareil, et parce que, dans ce moment-là je ne me sens à ma place, */mon corps semble être en mode automatique/,* je prends en photo délibérément un objet qui lui aussi ne semble pas être à sa place, un bloc de pierre taillée en cube, je cadre pour accentuer sa forme et l'isoler. Arrivée sur le parking de mon immeuble, je vois la petite remise, que je prends aussi en photo. De ce jour j'ai écrit :

> */je me suis tournée vers le monde en face de moi, mais je sens toujours cette peine, cette tristesse calme en moi. Juste à la sortie du chemin une fois sur le parking je vois le vent dans les arbres, et la petite remise du jardin au fond encadrée par ces arbres. C'est une scène presque de tempête avec le vent, la lumière orageuse et la petite remise cachée. Cela reflète bien ce que je ressens, je me dis/.*

Après cette autoexplicitation, cette petite remise, je vais continuer à la photographier pendant un an, elle devient le marqueur de mon temps qui passe. Cette petite remise, au fond c'est moi au fil des saisons, au gré du vent. Dans l'écriture de mes expériences, je me rends compte que ces moments de prises de vues me permettent de me recentrer, en portant mon attention vers l'extérieur et l'intérieur en même temps. Je me projette alors sur l'extérieur, ce sont des moments qui me permettent de calmer le brouhaha dans lequel se trouve mon esprit. */En me focalisant sur le dehors, je calme le dedans/*.

Figure 17 : Paysage intérieur 2020-2021
© Julie Vola. 2021

Figure 18 : Paysage intérieur 2020-2021
© Julie Vola. 2021

Fin 2019 je travaille sur la série de photos *Mythologie familiale*. Après plusieurs années à me demander comment me positionner face à cette histoire coloniale, c'est dans et par le geste de création ainsi que dans et par la réflexion posée dans mon journal de bord et mes autoexplicitations que j'ai trouvé un terrain où me placer. Cette création à la différence des deux autres n'a pas nécessité de prise de vue, je travaillais à partir d'archives sur mon logiciel de traitement d'images, assise devant mon écran face au passé avec rien d'autre à faire que d'entamer le dialogue. Ce soir-là j'ouvre mon dossier d'images, et en voyant les palimpsestes déjà réalisés, majoritairement à partir de photos de paysages, je me dis que je devrais tenter d'en faire plus avec des personnes. Je choisis alors en premier une image des archives ancestrales, puis je cherche une image de mes paysages vietnamiens à lui associer. Aussitôt je me demande */comment le faire avec respect, leur redonner le respect que mon ancêtre ne leur a pas donné quand il les a photographiés, mais est-ce que ce que je fais leur donne du respect ?/* Je commence alors ce va-et-vient entre les images, je tente des associations, certaines fonctionnent mais je me sens mal à l'aise, */je trouve l'intégration peut respectueuse, comme si je perpétuais le cycle… les personnes vietnamiennes dans l'image semblent disparaître dans le sombre, il me semble manipuler leur place/.* Je cherche à faire apparaître ce que je sais de mes ancêtres et de leur comportement au Vietnam, pas à le continuer. J'éteins le balado que j'écoutais en même temps pour me mettre en silence */pour être à l'écoute de moi-même/*, cette fois je choisis une de mes images de Hanoi que je décide d'associer avec une photo de mon grand-père tout petit, trois ans peut-être. L'association des images fonctionne et je travaille l'ensemble, je répare

l'image d'archive de mon grand-père, je souris, j'efface les poussières, les rayures et je me dis */je répare l'image. Je répare mon gros-pape/* (mon grand-père). Non pas parce que notre relation avait besoin d'être réparée, mais parce que lorsque je suis partie en 2010 pour le Vietnam, je regrettais énormément de ne pas avoir pris le temps de lui parler de cette époque et de lui demander de me raconter son enfance et sa famille ; alors je voulais revenir sur ces pas à lui, voir le pays qui l'avait vu grandir, et dans cette image, une boucle a été bouclée, dans une image nos souvenirs à tous les deux de ce pays qui nous a vu grandir.

Quelques semaines plus tard, je décide de reprendre le travail en choisissant une des archives les plus difficiles à mon avis, celle de prisonniers avec leurs gardes. De l'histoire que je connais, cette image vient probablement de la construction du chemin de fer, et mes ancêtres ne semblaient pas avoir beaucoup de considération sur le sort des travailleurs vietnamiens. J'associe cette archive des prisonniers vietnamiens à une photo de train que j'ai prise à la gare de Lang-Son, gare d'arrivée de la voie qu'ils construisaient. L'image fonctionne, alors je continue avec une deuxième sur le même thème, et */en réfléchissant à ces images, cela me fait aussi réfléchir à ma propre attitude, mes biais, mes défauts que j'ai pu avoir au Vietnam/.*

Figure 19 : Mythologie familiale : écouter le murmure du temps.
© Julie Vola. 2020

Figure 20 : Mythologie familiale : écouter le murmure du temps.
© Julie Vola. 2020

À l'été 2021, je suis rentrée en France pour voir ma famille et j'ai retrouvé de nouvelles archives familiales, des autochromes colorés de 1900 faites par mon arrière-grand-père, lui n'était pas lié à la construction du chemin de fer (c'était son père). J'ai regardé ses images sous un nouveau prisme. Je décide de les ramener avec moi, avec l'intention de les ajouter à *Mythologie familiale*, ce que je n'aurais finalement pas le temps de faire. Mais pendant la numérisation et le traitement des fichiers, j'écrivais en même temps dans mon journal de bord :

> */à mesure que je travaille sur les photos c'est comme si je réparais mon rapport avec le passé, c'est du raccommodage. J'y projette ma vision plus moderne dessus, je réactualise (...) Je découvre et je fais mien ce passé. J'actualise le passé dans le présent, un passé qui n'est pas le mien, ce n'est pas comme le souvenir. Je répare, je retire les morceaux brisés, les traces du passé sur la gélatine, mais pas toute, j'en laisse un peu. (...) il y a comme un dialogue entre nous deux photographes, je comprends pourquoi il a pris telle ou telle photo, je l'aurais fait moi-même. Je me demande quel était son processus de création photographique, quel était son geste photographique ?/*

Dans ce travail photographique, dans le geste de l'association, ou celui la réparation de la matière photographique même, dans la boucle de rétroaction d'une réflexion en action je trouve une voie et une méthode pour réfléchir à cette mythologie familiale, la remettre en question et la réactualiser.

Tout au long de cette recherche-création, ma pratique photobiographique a dialogué avec celle de l'autoexplicitation, et de l'écriture réflexive. De mes autoexplicitations une chose est apparue rapidement claire, lorsque je suis en prise de vue, ou que je travaille mes images sur mon ordinateur, je me réfère que rarement à mon corps, ou mes agirs corporels, au contraire je décris beaucoup plus ce à quoi je pense, c'est-à-dire mes agirs cognitifs. Pendant

longtemps cela m'a inquiété, je pensais ne pas faire les choses correctement, mais c'était oublier que ma tête fait aussi partie de mon corps et que mes agirs cognitifs sont des agirs tout autant que ceux de ma main. Au fur et à mesure que je vivais et écrivais mes expériences, dans et par ce dialogue entre la pratique et l'écriture, il y a eu des prises de conscience, des réflexions et des conceptualisations de mes agirs et de mes ressenties venant de ma pratique photobiographique. Comme l'explique Domenico Masciotra (1998) dans son texte *Modèle de méthode de théorisation-en-action du praticien-chercheur : méthodologie de la recherche théorique en éducation* :

> La notion de réflexion-en-action renvoie à la fois à la conduite agissante et à la conduite réfléchissante, et on ne sait pas si la réflexion et l'action fusionnent (…) ou s'il s'agit de deux types de conduites qui s'exercent en alternance. On retrouve cette ambiguïté dans la définition de la réflexion-en-action : « notre savoir en action a parfois des conséquences inattendues, qui nous amènent à penser à la manière dont nous agissons, alors même que nous agissons. J'appellerai ce processus la réflexion en action » (Schön, 1987, p. 84). (Masciotra, 1998, p. 6)

Masciotra continue ensuite de citer Schön qui fait la différence entre un agir qui engage une réflexion en action et le fait de réfléchir sur et décrire cette réflexion en action (Schön, 1987). Dans ma recherche-création, je suis tout le temps en train de passer par chacune de ces étapes, souvent fusionnées, parfois en alternance. Je peux passer d'une pratique photobiographique où je suis plutôt intuitive, à une pratique où je réfléchis beaucoup à ce que je suis en train de faire comme réflexion en action. Puis dans l'acte d'écrire de l'autoexplicitation je réfléchis sur cette réflexion en action, et ainsi plus forte de cette nouvelle réflexion je reviens à nouveau à une pratique photobiographique de réflexion en action. Finalement dans ce chapitre je reviens pour réfléchir à nouveau sur

ces réflexions, comme Masciotra le décrit. Ce sont pour moi des boucles de rétroaction positive qui me permettent de décrire, puis expliquer ma pratique, puis d'en faire une lecture pour mieux la comprendre et me situer dans la relation entre mon intériorité et ma photobiographie, et enfin mieux me comprendre moi-même à travers mes expériences, mieux comprendre mon processus d'individuation.

5.2.3 Ressouvenir

Assise devant mon ordinateur, je fais le traitement d'une image après sa numérisation. C'est une image de l'automne, un chemin bordé d'arbres avec de nombreuses feuilles au sol. Je la regarde, j'aime cette image, elle résonne en moi tel que je ronronne presque de plaisir, je ferme les yeux :

> */… et je suis sur ce chemin, je n'ai ni froid ni chaud, je suis bien, sur le sol les couleurs de l'automne, je souris. Je me souviens combien j'étais heureuse de prendre ces photos quelle satisfaction j'avais d'être là, de voir ce tapis de feuilles à terre et de pouvoir le capturer. Je me souviens à quel point j'aime cet endroit, ce chemin, d'être dans la forêt, dans la nature. J'aime tellement aller marcher là (…) Je me souviens oh combien la forêt me manquait quand j'étais au Vietnam, combien l'automne et le printemps me manquaient. /*

Lorsque je fais face à mes images, encore aujourd'hui, il me suffit de fermer les yeux pour être transportée dans le lieu même, je revis au présent mon souvenir passé. L'expérience de ces ressouvenirs est parfois si forte que cette remémoration entraine des effets dans le présent et, je retrouve alors la mémoire dans mon corps même.

Figure 21 : Paysage intérieur 2020-2021
© Julie Vola. 2021

Figure 22 : Une Maison est un refuge : faire face au souvenir (Cuers)
© Julie Vola. 2021

Je ne suis plus dans le simple souvenir, je suis dans le revécu du passé au présent. Comme Vermersch l'explique, le revécu, ou l'évocation, est un agir involontaire « incarnée, concrète, quasi sensorielle, émotionnelle quand le passé l'était, chaude, donnant le sentiment plus ou moins poussé de retrouver la vie du passé » et qui ne devient possible que lorsqu'il est dans une relation avec l'intimité même du vécu (Vermersch, 2016, p. 566). J'ai en effet de nombreux exemples de ce revécu dans mes autoexplicitations.

> */pendant qu'une photo de Cuers est en train de numériser, je la regarde et j'ai l'impression de ressentir la chaleur chaude du Midi et de sentir la sueur couler le long du dos. Cette lumière si forte et verticale du sud de la France en plein été. Cette lumière que j'ai fuie il y a tant d'années et que je fuis toujours. Je peux encore et toujours la sentir dans mon corps juste en regardant cette photo/.*

Je ne suis pas sûre que je me souviendrais d'autant de moment de ces trois dernières années si je ne les avais pas photographiés. À la manière de la madeleine de Proust, une image, un lieu, peut me ramener à vivre des moments presque oubliés :

> */en numérisant les photos de mon appartement faites au mois de juin, je me souviens de la douce chaleur du soleil sur les murs que je voyais très tôt le matin en allant travailler /.*
> */les odeurs de mon enfance me reviennent alors que j'écris ceci/.*
> */Je me souviens de l'odeur d'engrais chimique qui me piquait le nez dans le cafoutche du jardin de M. Giraud, je me souviens de l'odeur du thé de ma grand-mère, le Lapsang-souchong, qu'elle buvait le matin sous la terrasse couverte près des roses, les matins vers la fin du mois de mai/.*

Parfois la remémoration est douce, parfois amère, voir douloureuse, le ressouvenir résonne de tel manière en moi qu'il m'arrive de ne plus savoir si je projette mes émotions présentes sur mes images, ou si c'est le ressouvenir

d'un moment difficile qui vient teindre mes émotions présentes, je risque alors de me perdre, et je tente de laisser les émotions passées, et de juste les observer

> */La semaine avant l'accrochage, j'étais stressée et angoissé, d'un coup toutes les photos avaient une grande nostalgie quand je les regardais, comme je n'allais pas très bien je les trouvais très nostalgiques, très noires, etc., et puis cette semaine ça va mieux, je suis devant les images et je n'ai plus du tout ce côté triste et nostalgique que j'avais la semaine dernière, tout ce que je vois c'est ces petits moments de joie, de présence que j'ai quand je fais ces photos la, elles sont super joyeuses/.*
> */Revivre les émotions, faire face à l'émotion que suscite certaines photos (...) accepter de les sentir ou les fuir (...). En tirer les conséquences mais ne pas les laisser contaminer les images/.*

La lecture de mes images, ma lecture de moi-même et de mes souvenirs varient en fonction de mon état présent. Les images sont des miroirs mouvants, non-statiques. Mes images ne parlent pas de moi comme un étant fini, selon les projections que j'en fais, j'en ai des lectures différentes. Je me projette dans mes images au présent, c'est-à-dire avec ce que j'ai, ce que je suis dans le moment présent, j'y vois ce que je ressens dans le moment.

Lorsque je suis rentrée en France et que j'ai visité une à une les maisons de mon enfance, je me suis littéralement mise face à mes souvenirs, je suis allée chercher l'expérience du ressouvenir, pour l'entrelacer avec la photographie. Ce ressouvenir va chercher un passé dans ma mémoire dont le retour dans le flux perceptif de mon présent devient une suspension de ma réalité */j'ai envie de rester là à l'ombre, mais je ne peux pas rester là trop longtemps dans mon souvenir/.* Ces remémorations, ces ressouvenirs revenaient en moi comme le retour d'images fugaces, un peu floues, de mon enfance. Dans le geste

photographique j'ai essayé alors de les attraper, de les éclaircir, j'ai cherché à retrouver leur présence en les superposant avec ce que je voyais du présent, de voir leurs concordances et de les confondre l'une dans l'autre :

> */Rien n'a changé et tout a changé en même temps/. /je cherche à tout prix à contourner ce qui ne correspond pas à mes souvenirs/.*
> */Je cherche un point de vue du jardin pour avoir la maison. Je cadre le haut de la pergola, c'est l'image la plus représentative, celle qui me satisfait, car elle parle à mes souvenirs/.*
> */Je cherche l'endroit où il y avait le noyer, l'arbre sous lequel on faisait l'apéro l'été (...) Je cherche mon image-souvenir/.*

Ce n'était pas toujours facile d'accepter la disparition du lieu de mon souvenir que je ne pourrais pas le retrouver, comme si la disparition physique qui met en péril l'image photographique, mettait aussi en péril celle de mon souvenir intérieur :

> */tout est envahi par les herbes hautes, impénétrables. Mon enfance s'est passée là au bord de ce ruisseau et je ne peux pas le voir, je ne peux pas le photographier, il a disparu sous la végétation, j'ai un énorme pincement au cœur de ne pouvoir le voir et de ne pas pouvoir le photographier… mon ruisseau…/.*

Et dans le geste créatif final de la superposition avec les photos des albums de famille, j'ai tenté de reconstruire mon image-souvenir au présent à travers l'acte, faire de l'écriture photographique une matière mémoire. Je me suis mise en quête de mes images-souvenirs, celles qui ne font plus la distinction entre le souvenir, le présent et mon imagination. Dans ce geste les maisons et leurs images-souvenir sont devenues comme l'écrin de mon histoire. */dans ces images je place comme des fantômes de ma vie dans mes maisons qui ont marqué mon enfance et qui en sont le réceptacle, le contenant physique de mon histoire, elles sont la trace/.*

En revenant sur les lieux de mon enfance et en étant à la recherche de mes images-souvenirs, en créant mes images finales, je me suis trouvée aussi en train de régler certains de mes comptes avec mon histoire dans un mouvement cathartique et instauratif :

> */Faire face à ses souvenirs, comment ils ont construit mon rapport à ma famille. Je me suis toujours sentie être un outsider, ne faisant pas vraiment partie du clan Frilet. J'étais plus une Vola. Et pourtant ce lieu et ses souvenirs sont autant constituants de ma personne aujourd'hui. Ce que je me raconte, le récit que j'en fais dans ma tête est tout autant constituant que le reste. J'étais peut-être un outsider, mais ce lieu, cette famille fait partie de moi tout autant/.*

Au travers de mes photos, de mes différentes créations, je rends compte de ma vie, de mes souvenirs. Je cristallise dans le photographique ces moments et j'en fait le récit. Je me raconte ma propre histoire à moi-même et aux autres finalement.

> */En regardant chaque photo, je me souviens de ces jours-là. Ces images sont des fenêtres silencieuses sur les bons et les mauvais moments, mais moi seule peut les entendre chuchoter mes histoires, elles ne les racontent qu'à moi/.*
> */ces images avec lesquelles je me raconte des histoires, mon histoire, elles racontent ma mémoire. /*

Figure 23 : Une Maison est un refuge : faire face au souvenir (Serre-Chevalier)
© Julie Vola. 2021

Figure 24 : Une Maison est un refuge : faire face au souvenir (Cuers)
© Julie Vola. 2021

Ma photographie, mon geste photographique me permet de conserver en moi mes expériences passées et de les faire ressurgir dans le présent. Mes images photobiographiques me permettent d'instaurer, de faire exister un instant, un cadre spatio-temporel qui enveloppe tout ce qui est non-photographique : les souvenirs, les couleurs, les odeurs, les joies et les peines. */J'instaure ces moments vécus comme mien, j'apprivoise les lieux, les choses, mes expériences/*. Dans cette instauration je donne du sens au monde, à mon monde, je l'apprivoise. /*Ma photographie donne du sens à ces moments comme des moments qui m'appartiennent à moi et à moi seule parce que je les photographie/*. Je me crée des souvenirs qui se cristallisent dans des images qui deviennent le récit de mon histoire. Je me crée moi-même et je donne du sens à ces instants, j'investis mon passé et reconstruis mon présent. Jusqu'au point où je me demande tout comme Antoine D'Agata : « est-ce que je documente ce que je suis en train de vivre ou est-ce que je vis les choses en sachant que je vais les documenter ? Est-ce que je crée ma vie au jour le jour sachant que je vais la documenter ? » (Delory-Momberger, 2005, p. 42)

5.2.4 Résilience

Le début de la pandémie de Covid-19 et le premier confinement a été comme un coup de massue pour moi, comme pour beaucoup d'autres. Pour la première fois, j'ai fait face à une menace inconnue. Je me vois encore enfermée dans ma petite chambre d'étudiante faisant face pour la première fois à cette possibilité de mort. Cela a été aussi l'arrêt brutal de l'élan que je m'étais donné en reprenant mes études. J'étais comme paralysée pendant les

premières semaines. Je tournais en rond. Ce sentiment d'impuissance face au contexte de la crise sanitaire a fini par créer chez moi une impulsion, un besoin fort d'agir, de sortir de chez moi : */Je me sens cloitrée dans cet appartement, j'ai besoin d'air et de voir autre chose /*. Pour ne pas perdre pied, j'ai commandé un nouvel appareil photo et de nombreuses pellicules noir et blanc. Je me suis mise en création. Le confinement de 2020 a été le déclencheur de ma pratique de la photo au quotidien.

Les premières semaines, je sortais de la résidence universitaire et j'allais faire le tour du quartier, je prenais le temps de me refamiliariser avec mon environnement, mon premier hiver québécois. J'ai porté mon attention à ces petits détails qui m'étaient nouveaux, les dunes de neige créées par les déneigeuses, les pilonnes électriques, le plaisir de la neige fraichement tombée ou même celle en train de fondre permettant la redécouverte du sol. En redirigeant mon attention sur des découvertes, je me suis mise à apprécier le confinement, la tranquillité que je trouvais dans la marche et l'observation du monde autour de moi. Je me suis forcée à sortir dehors, mais aussi à sortir de moi-même, de mes habitudes, de ma zone de confort : */Je suis fière de moi, d'avoir poussé, d'avoir continué malgré mes doutes/.* Et dans l'ambiance anxiogène, j'ai trouvé quelque chose qui me faisait du bien, me donnait du plaisir, me pousser, me donner envie de persister : */j'étais quand même heureuse et euphorique, ce qui me fait du bien en ce moment/*.

En sortant du confinement, j'ai continué à sortir de chez moi pour faire des photos, retourner dans cet élan donné. À plusieurs reprises lorsque les évènements de la vie devenaient lourds à porter, je me vois en train de chercher à me */tourner vers le monde en face de moi…/*, non pas pour éviter l'émotion ou l'effacer, mais pour inscrire mon expérience, pour apprivoiser les émotions dans et par l'acte de photographier : */… mais je sens toujours cette peine, cette tristesse/.* Je photographie pour reconnaître, inscrire, et laisser passer mes émotions, mes angoisses, etc. *:*

> */Je sens que mon esprit s'allège plus j'arrive à mon but. Le vent chaud qui me fait penser au mistral, je respire profondément, je me sens moins angoissée, plus présente au monde, heureuse d'être là pour faire ces photos/.*
>
> */Je regarde vers le ruisseau et je commence à faire la paix avec la végétation qui a envahi mon ruisseau, ce sont de belles fleurs — j'apprivoise mon émotion en même temps que cette nouvelle forme du lieu/.*

Et ce processus de sortir, ainsi que celui de cette recherche-création elle-même, m'ont aussi amené à celui de sortir de ma tête, de prendre conscience de certains mécanismes de défense, comme ce besoin de contrôle, cette rigidité que je peux avoir avec mon cadrage. Alors j'essaye de lâcher-prise et lâcher ce contrôle, même si ce n'était pas toujours fait avec succès, mais au moins un processus conscient est mis en place : */Je vois mon obsession de vouloir contrôler mon cadrage, mon image à tout prix et je me vois tenter de lâcher-prise, et pourtant je continue, je m'obstine/.*

Figure 25 : Paysage intérieur 2020-2021
© Julie Vola. 2021

Figure 26 : Paysage intérieur 2020-2021
© Julie Vola. 2021

Pendant les dernières semaines de création, lorsque je finalisais la scénographie de l'exposition, je passais beaucoup de temps à regarder mes images. Je me mettais face au souvenir que chacune porte en elle. */Une à une je revois les photos de cette année qui vient de s'écouler et je fais face à mes souvenirs, chacune d'entre elles me renvoie dans un moment passé. (...) je ressens différentes émotions selon celle qui me fait face/.* Au même moment j'écrivais dans mon journal de bord mon vécu en direct, ce que j'exprimais alors c'était mon incapacité à prendre de la distance avec ces souvenirs et leurs charges émotionnelles, pour pouvoir voir les images de façon plus objective et faire le tri. J'ai écrit :

> */Je me sens comme s'il n'y a pas de distanciation entre moi et les images. Aujourd'hui alors que je regardais les photos imprimées, une à une, je les touchais, je les caressais doucement tout en revivant le moment de la prise de vue (...) et je souris avec compassion et empathie envers moi-même, envers mon moi du passé qui a traversé toutes ses épreuves, le doux toucher d'une nostalgie/.*

Puis quelques jours après le vernissage de l'exposition, après le stress de la finalisation, assise par terre face à mon mur, face à mes souvenirs, je repense à ce que j'ai écrit quelques jours plutôt, et je me libère enfin, je coupe le cordon :

> */maintenant qu'elles sont au mur, elles vivent par elles-mêmes elles sont devenues autonomes, je me sens plus distante de leurs poids. (...) avant, ces images ne vivaient, n'existaient que pour moi j'étais attachée à elles, mais maintenant qu'elles sont au mur, elles sont autonomes, elles sont pour les autres, elles vivent pour les autres/.*

L'impossibilité du détachement, c'était une sensation de vulnérabilité, de me mettre à nue et de donner à voir toutes mes projections, ne pas me dissocier d'elles, c'était mon mécanisme de défense face au moment terrifiant où il fallait perdre le contrôle des images. Car dans le geste de la mise au mur, dans mes

choix d'accrochage, j'ai donné vie à mon récit que jusque-là je tenais en moi, mais j'ai aussi ouvert la porte à une interprétation libre de celui-ci, j'ai lâcher-prise parce que je savais que j'en avais besoin, j'ai volontairement perdu le contrôle de celui-ci parce que ce n'est seulement que dans cette perte que je pouvais trouver le détachement, et que je pouvais les faire vivre au-delà de moi-même, pour qu'elles deviennent des espaces ouverts où l'autre pourrait se retrouver lui-même.

Je vois dans cette nouvelle pratique photobiographique des mécanismes qui me permettent de faire face aux problèmes et de rebondir ; dans ma pratique de création je cherche à reprendre le pas, */je me suis accroché à cette expérience qui me rend heureuse, et j'ai changé la tension en moi/, / je ne rebrousse pas chemin cette fois-ci, je pousse, je me fais un passage je prends des photos, je suis fière de moi/, /Je suis tellement contente d'avoir persévéré, tout du long car j'ai ce prix d'un lieu qui m'inspire/*. Je tente de sortir de ma zone de confort, de me pousser, d'aller au-delà, et dans ce processus je me réapproprie moi-même, mes émotions et je prends conscience que cela me fait du bien, à moi, à mon estime de moi, je suis plus fière de moi-même.

Vanistendael (1998), cité par Cyrulnik, définit la résilience comme « la capacité à réussir, à vivre et à se développer positivement, de manière socialement acceptable, en dépit du stress ou d'une adversité qui comporte normalement le risque grave d'une issue négative » (Cyrulnik, 1999, p. 10). Vanistendael et Lecomte (Vanistendael & Lecomte, 2000, p. 19) ajoutent que « la résilience

humaine ne se limite pas à une attitude de résistance, elle permet la construction, voire la reconstruction ».

> */ça me fait prendre conscience de ma capacité de résilience, qu'est ce qui me permet de la faire fonctionner — rentrer en création pendant un moment difficile, quand le corps ne va pas bien, etc. Il y a eu des gros moments de résilience cette année, et je pense que dans le travail créatif ça a été beaucoup là-dedans, ça m'a permis de créer de la respiration quand y en avait besoin/.*

Tout être humain a en lui une capacité de résilience à condition qu'il fasse appel aux ressources qu'il trouve en lui ou autour de lui (Poletti & Dobbs, 2001). La résilience est un processus dynamique qui permet de reprendre du pouvoir sur sa vie après un évènement hors de notre contrôle qui nous met face à nos vulnérabilités et nous donne un sentiment d'impuissance.

Les différentes caractéristiques du processus de résilience sont nombreuses et peuvent varier d'un individu à l'autre. Pour moi ma résilience passe par mes capacités à vouloir partir à la découverte de nouvelles choses et expériences, me pousser à sortir de ma zone de confort, à donner un sens à mon expérience et l'intégrer dans mon histoire personnelle. Ma résilience passe aussi par une reprise de contrôle tout en ayant la tentation du lâcher-prise et chercher une meilleure estime de moi. Ma résilience passe par une remise en perspective et une compréhension de mes expériences, m'approprier mes émotions, me mettre face au monde et laisser mon reflet apparaître dans ma création photographique.

Être dans un processus de résilience c'est se demander comme le dit Boris Cyrulnik (1999) comment vais-je faire pour être heureux quand même, et pour moi l'amorce de réponse à cette question passe dans l'entrée en action, en création.

5.2.5 Épiphanie

Fin du mois de mars, en plein confinement, je suis sortie prendre l'air. Je marche le long du trottoir : */je donne un coup de pied dans une congère. (…) Je dépasse le bloc de neige, puis j'y repense et je me retourne et je prends une photo/.* Un soir d'automne je suis sur le point de me mettre en route pour rentrer chez moi. Il y a du vent, l'air est pourtant chaud, je lève la tête, le ciel a cette belle lumière d'orage. Je sors de la résidence : */je regarde le parc pour enfant, j'avance la voiture dans l'intersection et je tourne rapidement à droite, au lieu d'aller tout droit, je me gare, décision/.* Je sors de ma voiture et prends une photo. Un peu plus tard sur la route, je m'avance vers un passage à niveau */je prends rapidement l'appareil photo et prends la photo depuis ma voiture sans m'arrêter/*. Mes sens sont en alerte, je suis en mode photo. Chaque décision photographique se passe en un éclair. C'est devenu une seconde nature, une façon de voir le monde, je regarde autour de moi et je vois des images, je vois des cadrages dans ma tête, je vois en deux dimensions, j'oublie la profondeur, les volumes deviennent des lignes, je vois les perspectives, les points de vue changés, je vois le monde sur une surface photographique.

Figure 27 : Paysage intérieur 2020-2021
© Julie Vola. 2021

Figure 28 : Paysage intérieur 2020-2021
© Julie Vola. 2021

Toute ma culture photo remonte, toutes les photos que j'ai vues, ce que je sais de la composition, de la technique, tout s'entremêle. */je me dis toujours dans le doute commence toujours par une photo frontale, c'est ce que je dis tout le temps à mes étudiants, une photo frontale c'est souvent plus équilibré /.* Et quand je suis dans ce mode, il y a une fulgurance, une intuition, une perception soudaine de quelque chose de la réalité, qui devient une certitude, je sais instantanément que je vois la photo, je l'ai en tête, alors je sors mon appareil photo.

Cette fulgurance photographique est pour moi cette épiphanie dont parlait Gilles Mora, « la vie, et donc la photographie, ce sera des coups d'épiphanie, ces accélérations du présent où s'engouffrent et se résolvent nos attentes, notre passé, nos nostalgies et nos désirs » (Mora & Nori, 1983, p. 13). Rappelons que Mora a emprunté ce concept à Joyce pour qui l'épiphanie est un moment soudain ou nous percevons la nature ou le sens essentiel de quelque chose, « une compréhension intuitive de la réalité à travers quelque chose » (MacDuff & Knowles, 2020, p. 24). Mora continue en parlant d'un « territoire épiphanique », un espace propre à chaque photobiographe, « une projection de notre espace privé sur le monde extérieur » (Mora & Nori, 1983, p. 14).

Mon territoire épiphanique s'est dessiné clairement au fil de ma recherche-création et de mes autoexplicitations. C'est un espace où j'arrive à trouver un sentiment de bonheur, */Je souris de voir ces images que je voulais vraiment avoir, et de les avoir enfin là, comme un cadeau (…) État de grâce, jubilation/.* Un sentiment

où je retrouve le regard et la joie de l'enfant en moi, */je prends quelques photos du haut des arbres sans trop réfléchir juste pour le fun, avec un plaisir enfantin, je souris/,* une joie contagieuse même et que je peux transmettre à la personne avec moi, */Je suis tellement contente que je sautille pour rentrer à la voiture. La journée est maintenant parfaite à mes yeux, rien ne pourra changer mon humeur et je pense que cela est contagieux parce que je vois bien que T se détend aussi/.* Et ce plaisir que je retrouve dans mon geste photobiographique m'aide dans ma résilience, */mais j'étais quand même heureuse et euphorique, ce qui me fait du bien en ce moment, dans cette ambiance anxiogène/,* et m'offrent une respiration dans laquelle je peux faire retomber la pression :

> */je ne sens pas d'irritation dans mon corps, je respire profondément, je sens que tout semble harmonieux, je souris, petit moment de grâce/.*
> */Je respire profondément comme si j'avais retenu ma respiration, tout d'un coup c'est comme si je laisse tomber une pression que je ne savais pas que j'avais/.*

Ces sentiments de joie souvent s'accompagnent avec celui de la beauté du monde qui résonne en moi. */je suis extatique, je sens mes yeux se remplir, je sens que je pourrais rester des heures devant ce paysage dans ce lieu et ne jamais m'en lasser/. /Le terrain est vide, sans raison d'être, ce vide m'attire, avec ces arbres et ces hautes herbes/.* Pour moi cette résonnance du monde ou encore présence du monde, est aussi une présence de moi à moi que je ressens, / *c'est la conscience qui a conscience d'elle-même d'avoir conscience du monde, c'est ça qui me fait vibrer, c'est de la vraie présence au monde/.* C'est tout cela mon territoire épiphanique, lorsque je suis face à quelque chose qui me donne une émotion de beauté et

de joie. */Il y a cette intuition que j'ai quand je photographie qui est plus importante que tout le reste autour (...) J'ai appris à faire confiance à cette intuition qui vient du fond de moi (...) pour que je puisse sentir la vibration de ma présence au monde/.* Cette intuition, cette « compréhension intuitive du monde », c'est cette fulgurance, cette épiphanie qui me pousse à photographier.

L'acte photobiographique à l'intérieur de ce « territoire épiphanique » me rapproche du réel, dans le sens où le réel est la caractéristique de ce qui est. L'acte de photographier est le chemin par lequel me parvient la présence du monde. Il me permet d'éprouver mon rapport au monde. Alors ainsi mon image photobiographique associe dans cette fulgurance puissante de l'épiphanie : l'émotion de beauté, la promesse du bonheur, l'éprouvé de la proximité du réel, et cette présence de moi à moi. Ces expériences d'émotions puissantes toujours recommencent, car après la prise de vue, elles s'effilent et pour les retrouver il faut à nouveau vivre une expérience du même genre. C'est le désir de vivre ces émotions qui ponctue l'expérience de création mais également ma vie d'artiste-photographe.

CONCLUSION

Les humains instaurent continuellement la signifiance du monde dans lequel ils vivent, c'est-à-dire qu'ils lui donnent le sens qu'il a (Huston, 2008). Or c'est l'imagination, mise en œuvre dans la poésie, l'art, la philosophie, voire le religieux, qui génère le sens. La construction (ou l'instauration) du sens apparait comme l'acte primordial de la culture et la vie dans l'atelier d'art en est un lumineux paradigme.
D. Boutet

Lorsque j'ai débuté cette recherche-création, j'avais des bribes de pratique photobiographique ici et là, mais généralement, dans la plupart de mes créations photographiques je cherchais plutôt à atténuer ma présence et la part biographique de mes créations. Cette recherche-création s'inscrit dans le cadre de la recherche biographique en éducation, qui rappelons-le s'intéresse au processus de construction individuelle et de socialisation. Dans ce cadre le médium photographique, et en particulier la pratique photobiographique, est un médium intéressant de la biographisation c'est-à-dire un médium de création d'un récit de soi, ou encore un médium d'automédialité, en revanche celui-ci n'est encore que peu étudié dans son geste créateur. L'objectif de cette recherche était donc de prendre en considération le médium photographique dans sa spécificité automédiale et de se pencher sur l'expérience de création photobiographique pour faire émerger le sens, et les apports implicites de ce processus sur le sujet. Avec cette recherche-création, je me suis mis au plus près de moi-même et de mes expériences, et j'ai développé des pratiques photobiographiques qui entrelacent différentes approches et différents aspects de ma biographie à travers trois créations.

Mythologie familiale : écouter le murmure du temps, est une création qui m'a permis de faire un retour réflexif sur mon rapport à l'histoire de ma famille au Vietnam, remettre en question la mythologie de l'aventurier qui s'était construite autour de mon ancêtre, de me poser des questions sur ma propre attitude dans ce pays. Finalement par cette création j'ai comme fermé la boucle avec une image qui entrelace mon histoire et celle de mon grand-père dans un même espace pictural.

Paysage intérieur 2020-2021 a été une création dans laquelle j'ai exploré mon rapport subjectif au monde et mon territoire épiphanique dans et par la pratique photobiographique de mon quotidien pendant la pandémie de COVID-19.

Une maison est un refuge : Faire face au souvenir a été l'occasion de faire un retour dans les lieux de mon enfance et d'entrelacer la photographie avec l'expérience du ressouvenir en faisant face au souvenir.

Par l'écriture phénoménologique des autoexplicitations et leur analyse herméneutique, j'ai fait émerger 5 thèmes qui m'ont permis de mieux comprendre ce que j'ai vécu lors de ces expériences sensibles de création, par exemple :

- ***L'inachevé***, le geste photographique particulièrement celui analogique de l'argentique est toujours en suspens de sa finalisation, la perte d'une image est l'expérience d'un deuil photographique que l'on doit apprendre à faire.

- ***La réflexion-en-action,*** ma pratique photographique et photobiographique est une pratique réflexive, une réflexion en action, qui me permet de mieux me comprendre moi-même et mon processus d'individuation.

- ***Le ressouvenir***, dans sa relation au temps la photobiographie m'offre une ouverture sur ma mémoire, entre le ressouvenir, la conservation et l'instauration. Je cristallise mes expériences en souvenir et j'en fait le récit ce qui me permet ensuite de donner du sens et d'apprivoiser le monde qui m'entoure en me créant moi-même.

- ***La résilience***, m'être engagée dans cette pratique au moment où le monde entier s'est arrêté de bouger terrifié par le nouveau coronavirus, m'a apporté l'espace nécessaire pour engager mon processus de résilience.

- ***L'épiphanie***, ma pratique photobiographique m'a ouvert la voie vers mon territoire épiphanique, un espace dans lequel j'éprouve une présence du monde et une présence à moi qui s'entremêlent avec les émotions de beauté et de joie.

Mon geste photobiographique automédial s'est avéré être un geste intrinsèquement instauratif qui participe pleinement au processus d'individuation.

> « Instauratif, performatif, opératif, autant d'adjectifs qui qualifient des actions établissant une boucle de rétroaction entre leur effet sur le monde et leur effet sur l'être même. Ainsi, par nos agirs créateurs sur la matière et le réel, comme par les opérations réflexives et cognitives de nos recherches sur ces mêmes agirs, nous nous "instaurons" existentiellement. Nous nous faisons exister plus intensément ; nous augmentons notre qualité d'existence, ce "sentiment même de soi" qu'évoque Damasio (1999). » (Boutet, 2018, p. 290)

J'ai exploré mon espace intérieur et sa résonnance face au monde extérieur. Ainsi j'ai revécu pleinement les expériences qui dans l'acte photographique se cristallisent durablement dans ma mémoire. Dans mon geste

photobiographique je donne du sens à mon monde, je l'apprivoise, je m'apprivoise, je raconte mes histoires, je fais le récit de moi-même. Mes photographies deviennent donc des espaces où je peux me projeter au présent, l'espace où je me rencontre moi-même, où je m'individue.

Par cette recherche-création photobiographique je me suis autorisée à ce que je n'osais pas vraiment, parler de moi concrètement. Je vois bien qu'en étant plus intime ou subjective, cela me permet d'entrer en contact, de rencontrer plus facilement mon spectateur. C'est ma série la plus intime, *Une maison est un refuge* qui a le plus touché le spectateur. Au moment de l'exposition, je ne me sentais pas prête à ajouter du texte à mes photos de *Paysage intérieur 2020-2021* parce que je ne pouvais pas me distancier des images, j'étais encore trop à vif, c'était une façon de garder mon spectateur à distance, je n'osais pas encore complètement me dévoiler. Aujourd'hui avec le recul, j'ai l'intention de rajouter les mots qui manquent à la scénographie dans les prochaines présentations et expositions.

Alors maintenant il est temps que je me demande ce que cette recherche change de l'artiste que je suis. Lorsque je regarde ces trois dernières années, et tout ce que j'ai traversé, la photographie est vraiment cet aspect de ma vie où je me sens à ma place, où je peux m'affirmer, où je peux trouver la force nécessaire à avancer dans la vie et dans le travail d'artiste. La pratique photographique, et maintenant photobiographique est ma bouffée d'air, ma respiration. Ma création photobiographique est une porte ouverte vers moi et

pour moi-même, elle ouvre un chemin où j'apprends à me connaître, à me re-connaitre. C'est là où je me crée, où je prends forme, où je me raconte mes histoires et où je peux me reconnecter à moi-même. C'est dans ma pratique de création que je puise ma force de résilience et là où je vais chercher mon épiphanie. Cela a toujours été le cas mais grâce à cette recherche je l'ai instauré comme pratique.

Je voudrais maintenant pouvoir me tourner vers les autres. Me tourner vers l'enseignement et peut-être proposer cette pratique à d'autres créateurs, d'autres artistes-photographes ; et pourquoi pas même en faire une recherche pour voir comment eux vivent cette expérience de création.

BIBLIOGRAPHIE

Armstrong, K. B. (2005). Autophotography in adult education: Building creative communities for social justice and democratic education. *New Directions for Adult & Continuing Education*, *Fall 2005*(107), 33-44. https://doi.org/10.1002/ace.187

Arribert-Narce, F. (2014). *Photobiographies : pour une écriture de notation de la vie (Roland Barthes, Denis Roche, Annie Ernaux)*. Honoré Champion Éditeur.

Aubert, N. (2011). Proust et Bergson : La mémoire du corps. *Revue de littérature comparée*, *338*(2), 133.

Barthes, R. (1980). *La chambre claire : note sur la photographie*. Gallimard - Le Seuil.

Batalo, M. L. (2012). *Creativity and Mindfulness*. ProQuest LLC. eric.

Bazin, A. (1985). Ontologie de l'image photographique. Dans *Qu'est ce que le cinéma?* Les éditions du Cerf.

Bergson, H. (1959). *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit* (60e éd.). Presses Universitaires de France.

Bergson, H. (2013). *L'évolution créatrice*. Quadrige / Presse universitaires de France.

Biset, S. (2008). Pratiques culturelles émergentes et automédialité. *Revue d'études culturelles*, *L'automédialité contemporaine* (4 - Hiver), 145-153.

Bluemink, M. (2020). Gilbert Simondon and the process of individuation. *Epoché Magazine*, (34 Sept 2020). https://epochemagazine.org/

Boudreau, J.-P. (2007). *Le scénario de film : une esthétique de l'inachèvement. Perspectives théoriques du non finito*. Faculté des Lettres Université Laval.

Boutet, D. (2018). La création de soi par soi dans la recherche-création : comment la réflexivité augmente la conscience et l'expérience de soi. *Approches inductives*, *5*(1), 289-310. https://doi.org/10.7202/1045161ar

Calle, S. (2003). *M'as tu vue*. Centre Pompidou.

Calle, S. (2007). *Prenez soin de vous*. Actes Sud.

Calloway, C. [@carolinecalloway]. (2022). Instagram. https://www.instagram.com/carolinecalloway/

Cyrulnik, B. (1999). *Un merveilleux malheur*. Odile Jacob.

de Man, P. (1979). Autobiography as De-facement. *Modern Language Notes*, *94*(5), 919-930.

Delory-Momberger, C. (2005). *Photographie et mises en Images de soi*. Himeros.

Delory-Momberger, C. (2017a). De quel savoir la recherche biographique en éducation est-elle le nom ? *Le sujet dans la cité*, *Actuels 6*(1), 9-22.

Delory-Momberger, C. (2017b). La photographie comme médiation biographique d'une histoire personnelle et collective. Dans L'Harmattan (Éd.), *Art et reconstruction*. François Soulages & Alejandro Erbetta

Delory-Momberger, C. (2019a). Biographie / biographique / biographisation. Dans C. Delory-Momberger (Éd.), *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique* (pp. 369-372). ERES.

Delory-Momberger, C. (2019b). Photobiographie. Dans C. Delory-Momberger (Éd.), *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique* (pp. 369-372). ERES.

Delory-Momberger, C. (2019c). *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique*. Érès.

Delory-Momberger, C., & Bourguignon, J.-C. (2020). Médialités biographiques, pratiques de soi et du monde. *Le sujet dans la cité*, *9*(1), 17. https://doi.org/10.3917/lsdlc.hs09.0017

Depardon, R. (2000). *Errance*. Éditions du Seuil.

Depardon, R. (2004). *Journal de Paris*. Hazan.

Depraz, N. (1999). *Écrire en phénoménologue : une autre époque de l'écriture.* Encre Marine.

Depraz, N. (2004). Le tournant pratique de la phénoménologie. *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, *129*(2), 149-165. https://doi.org/10.3917/rphi.042.0149

Depraz, N. (2006). *Comprendre la phénoménologie. Une pratique concrète.* Armand Collin.

Depraz, N., Varela, F., & Vermersch, P. (2011). *À l'épreuve de l'expérience. Pour une pratique phénoménologique.* . Zetabooks.

Deschamps, C. (1993). *L'approche phénoménologique en recherche : comprendre en retournant au vécu de l'expérience humaine*. Guérin universitaire.

Désesquelles, A.-C. (2011). *La philosophie de Bergson : repères*. J. Vrin.

Doling, T. (2012). *The Railways and Tramways of Viet Nam*. White Lotus Press.

Dresden, S. (1976). *Platonisme et conceptions humanistes du non-finito. Platon et Aristote à la Renaissance*. XVIe Colloque International de Tours, Paris.

Dulau, R. (2001). Les récits obstinés de l'absence. Dans A. Gisinger (Éd.), *L'ordinaire de l'oubli*. 779

Düne, J., & Moser, C. (2008). Automédialité. Pour un dialogue entre médiologie et critique littéraire. *Revue d'études culturelles*, *L'automédialité contemporaine* (4 Hiver), 11-20.

Erbetta, A. (2021). *"Total Normalidad", d'une mémoire individuelle à une mémoire collective*. https://entre-temps.net/total-normalidad-dune-memoire-individuelle-a-une-memoire-collective/

Flusser, V. (23 février 1984). *La production photographique*, École Nationale de la Photographie, Arles, France. http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-premiere-conference.pdf

Flusser, V. (2004). *Pour une philosophie de la photographie*. Éditions Circé. (Ouvrage original publié en 1983)

Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses*. Gallimard.

Foucault, M. (1994). *Dits et écrits: 1954-1988*. Gallimard.

Fouré, L. (2006). La société biographique : une injonction à vivre dignement Sous la direction d'Isabelle Astier et Nicolas Duvoux. *Le Philosophoire*, *27*(2), 269-273. https://doi.org/10.3917/phoir.027.0269

Frank, R. (1989). *Robert Frank - The lines of my hand*. Parkett.

Frizot, M., Gisinger, A., Plazy, G., Bertin, P., & Picard, F. (1998). *Du côté d'Oradour*. Filiganes Éditions.

Gadamer, H.-G. (2001). *La philosophie herméneutique*. PUF.

Gaté, J.-M. *L'art comme experience phénoménologique : De l'imagination éidétique à l'expérience esthétique.* http://jmgate.philo.pagesperso-orange.fr/ART%20ET%20PHENOMENOLOGIE.htm

Gaté, J.-M. (2020). *L'art comme expérience phénoménologique. De l'imagination éidétique à l'expérience esthétique*. Repéré le 29 décembre 2020 à jmgate.philo.pagesperso-orange.fr

Gunthert, A. (2016). Une illusion essentielle. *Études Photographiques*, *34*.

Hayes, S., & Yorks, L. (2007). Lessons from the lessons learned: Arts change the world when…. *New Directions for Adult and Continuing Education*, *2007*(116), 89-98. https://doi.org/10.1002/ace.279

Huguier, F. (2005). *J'avais huit ans*. Actes Sud.

I.a.mm [@i.a.mm]. (2022). Instagram. https://www.instagram.com/i.a.mm/

Ieven, B. (2003). How to Orientate Oneself in the World: A General Outline of Flusser's Theory of Media. *Image & Narrative - Online Magazine of the Visual Narrative* (6).

Immelé, A. (2015). *Constellations photographiques*. Médiapop éditions.

Jongy, B. a. (2008). Avant-propos. *Revue d'études culturelles*, *L'automédialité contemporaine* (4 Hiver), 5-8.

Kędra, J. (2018). What does it mean to be visually literate? Examination of visual literacy definitions in a context of higher education. *Journal of Visual Literacy*, *37*(2), 67-84. https://doi.org/10.1080/1051144X.2018.1492234

Kristeva, J. (2000). *Le temps sensible : Proust et l'expérience littéraire*. Gallimard.

Lartigue, J.-H., Chéroux, C., Cordesse, M., Moore, K. D., d'Astier, M., Bajac, Q., & Sayag, A. (2012). *Lartigue l'album d'une vie 1894-1986*. Seuil.

Lartigue, J.-H., d'Astier, M., Bajac, Q., Sayag, A., Chéroux, C., Cordesse, M., & Moore, K. D. (2003). *Lartigue album of a century*. Harry N. Abrams.

Laurier, D., & Gosselin, P. (2004). Des repères pour la recherche en pratique artistique. Dans D. Laurier, P. Gosselin, & N. Bachand (Éds.), *Tactiques insolites : vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Guérin universitaire.

Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Éditions du Seuil.

Lenot, M. (2017). Flusser et les photographes, les photographes et Flusser. *Flusser Studies*, (24).

MacDuff, S., & Knowles, S. D. G. (2020). *Panepiphanal world : James Joyce's epiphanies*. University Press of Florida.

Manen, M. V. (1984). *Doing phenomenological research and writing : an introduction* (T. Leuzy, trad.). The Althouse Press.

Masciotra, D. (1998). *Modèle de méthode de théorisation-en-action du praticien-chercheur : méthodologie de la recherche théorique en éducation*. CIRADE Centre interdisciplinaire de recherche sur l'apprentissage et le développement en éducation, UQAM.

Masciotra, D., Roth, W.-M., & Morel de Marnand, D. (2008). *Énaction, apprendre et enseigner en situation* (1re éd.). De Boeck.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.

Mora, G. (2004a). Photobiographies (1999). Dans D. Méaux, & J.-B. Vray (Éds.), *Traces photographiques, Traces autobiographique*. Publications de l'Université de Saint-Étienne.

Mora, G. (2004b). Pour en finir avec la photobiographie (2003). Dans D. Méaux, & J.-B. Vray (Éds.), *Traces photographiques, Traces autobiographique*. Publications de l'Université de Saint-Étienne.

Mora, G., & Nori, C. (1983). *L'été dernier : Manifeste photobiographique*. Éditions de l'Étoile.

Morais, S. (2013a). *L'expérience de l'artistique comme pratique de soi en formation : une approche phénoménologique*. Université Paris 13 Nord.

Morais, S. (2013b). Le chemin de la phénoménologie : une méthode vécue comme experience de chercheur. *Hors Série "Les Actes" revue Recherches Qualitatives* (15), 497-511. http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/hors_serie/hs-15/hs-15-Morais.pdf

Morizot, B., & Zhong Mengual, E. (2018). *Esthétique de la rencontre : l'énigme de l'art contemporain*. Éditions du Seuil.

Nelson, R. (2006). Practice-as-research and the Problem of Knowledge. *Performance Research*, *11*(4).

Newbury, D. (1996). Reconstructing the Self: photography, education and disability. *Disability & Society*, *11*(3), 349-360. https://doi.org/10.1080/09687599627651

Nguyen, H. [hoang.m.ng.tc]. (2020). Facebook. https://www.facebook.com/media/set/?set=a.2773907775992909&type=3

Paillé, P. (2019). Herméneutique Dans C. Delory-Momberger (Éd.), *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique* ERES.

Paquin, L.-C. (2020). *Dégager des connaissances de sa recherche-création*. http://lcpaquin.com/Ecriture/Ecriture_connaissances_RC.pdf

Peirce, C. S., & Deledalle, G. r. (1978). *Ecrits sur le signe*. Éditions du Seuil.

Poletti, R., & Dobbs, B. (2001). *La résilience : [l'art de rebondir]*. Editions Jouvence.

Proust, M. (1999). *A la recherche du temps perdu*. Gallimard.

Ricœur, P. (1983). *Temps et récit I*. Éditions du Seuil.

Ricœur, P. (1985). *Temps et récit III, Le temps raconté*. Éditions du Seuil.

Roche, D. (1982). *La disparition des lucioles (reflexions sur l'acte photographique)*. Éditions de l'Étoile.

Rouillé, A. (2005). *La photographie : entre document et art contemporain*. Gallimard.

Schön, D. A. (1987). *Educating the reflective practitioner : [toward a new design for teaching and learning in the professions]*. Jossey-Bass.

Schön, D. A. (1991). *The Reflective Practitioner : How Professionals Think in Action*. Taylor and Francis.

Shankar-Brown, R. (2011). Actively Engaging Middle Level Students with Photo Journals. *Middle School Journal (J3)*, *43*(n2), 24-31.

Sutton-Brown, C. A. (2014). Photovoice: A Methodological Guide. *Photography & Culture*, *7*(2), 169-186. https://doi.org/10.2752/175145214X13999922103165

Tisseron, S. (1994). L'image funambule ou La sensation en photographie. Dans B. Plossu (Éd.), *Nuage/Soleil*. Marval.

Tremblay, J. (2012). Indices de transformation sociale par l'art qui relie une pratique artistique avec et dans la communauté. *Éducation et francophonie*, *40*(2), 83-98. https://doi.org/10.7202/1013816ar

Trocmé-Fabre, H. l. n. (2004). *Le langage du vivant : une voix, une voie en sommeil*. Être & connaître.

Valéry, P. (1974). *Cahiers II*. Gallimard.

Valéry, P. (1938). *Introduction à la poétique*. Gallimard.

Van Manen, M. (1990). *Researching lived experience : human science for an action sensitive pedagogy*. Althouse Press.

Vanistendael, S. (1998). *La résilience ou le réalisme de l'espérance : blessé, mais pas vaincu* (3e éd.). Bureau international catholique de l'enfance.

Vanistendael, S., & Lecomte, J. (2000). *Le bonheur est toujours possible : construire la résilience*. Bayard.

Varela, F. (1999). *L'inscription corporelle de l'esprit*. Seuil.

Varela, F., Thompson, E., & Rosch, E. (1993). *L'inscription corporelle de l'esprit*. Seuil.

Varela, F. J., Thomson, E., & Rosch, E. (1993). *L'inscription corporelle de l'esprit : sciences cognitives et expérience humaine*. Editions du Seuil.

Vermersch, P. (2016). L'entretien d'explicitation une superbe imprudence méthodologique! Remémoration et explicitation. *Recherche Qualitatives - Hors Série*, *20*, 559-579.

Vigouroux, Y., Baldner, J.-M., & Gattinoni, C. (2020). *Foto povera, la photographie et l'enfance de l'art, par Yannick Vigouroux, Jean-Marie Baldner et Christian Gattinoni* https://lintervalle.blog/2020/06/15/foto-povera-la-photographie-et-lenfance-de-lart-par-yannick-vigouroux-jean-marie-baldner-et-christian-gattinoni/?fbclid=IwAR2Lj0WzTChzZzWlRoaEakNANzDsnJ1y_ulxBgkDltx_KecEu22P1vfxIiM

Werth, E. (2008). "Strip-tease" collectif, L'oeuvre de Sophie Calle et le concept d'automédialité. *Revue d'études culturelles*, *L'automédialité contemporaine* (4 Hiver).

wikipédia. *photobiography*. https://en.wikipedia.org/wiki/Photobiography#:~:text=Photobiography%20is%20a%20%22person's%20biography%20as%20revealed%20through%20photographs%22.&text=Roland%20Barthes%2C%20for%20example%2C%20in,a%20%22pure%20deictic%20language%22.

Yang, K.-H. (2014). Participatory photography: can it help adult learners develop agency? *International Journal of Lifelong Education*, *33*(2), 233-249. https://doi.org/10.1080/02601370.2013.852143

Zénon, S. (2021). *Entretien avec Sophie Zénon : être paysage* https://entre-temps.net/entretien-avec-sophie-zenon-etre-paysage/?fbclid=IwAR3IB_bydAaTxvqSAr_TklW8sv_Jh6R5A3UF1QvsA5bQB1sjK2vD4UbU2xg#_ftnref1

ANNEXE 1
OBUS ET BLOCKHAUS 1945-2005

© Julie Vola. 2005

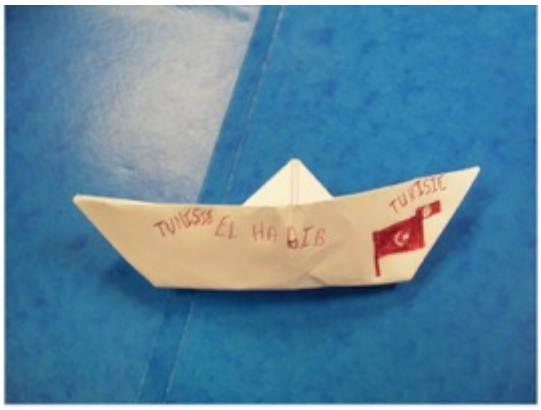
Cap-Ferret, France :
Cela faisait presque 8 ans que je n'étais pas revenue sur ces plages. Il y a un peu de vent et les nuages se dispersent. C'est à cet endroit que deux courants se rencontrent jetant les vagues les unes sur les autres.
Je cherche mes repères, ça doit être derrière la dune... Tout est différent, les blockhaus ont beaucoup bougé, ils ont presque disparu. Ils sont descendus des dunes, vers la mer tout en s'enfonçant dans le sable.
Le soleil sort enfin, je cligne des yeux, tout redevient comme quand j'étais petite ; les longues après-midis de farniente, mon père creusant une chaise longue dans le sable, les jeux dans les vagues... je suis prise d'une frénésie de photos. Un couple pique-nique sur un blockhaus, des amoureux se promènent, des enfants jouent. Je tourne autour des blockhaus. Ils ont été construits là pour surveiller l'horizon et le bassin, mais finalement, personne n'a débarqué ici... Je les imagine droits et fiers comme un mur planté là au

sommet des dunes. C'était un lieu de vie pour beaucoup d'hommes. Aujourd'hui ils sont au trois quart enfouis, leur intérieur est envahi par le sable, il n'y a plus d'air à respirer.
Il ne reste plus que la mer et le sable.

© Julie Vola. 2005

Munster, Allemagne :
A la rencontre de ces vastes trous, des images me traversent. Je vois des enfants rire, crier, ils se courent après. Il y a les gentils et les méchants, certains sont faits prisonniers, leur camp tente de les délivrer mais les adversaires gardent bien leur position. Dans l'air résonne le bruit des avions, on entend un vrombissement, des mitraillettes, puis un sifflement sourd, soudain une explosion puis deux, trois, quatre. Tout devient flou... Doucement le calme revient, un lourd silence s'installe. Les enfants de tout à l'heure sont maintenant des hommes en uniforme, ils sont étendus là sur le sol, aucun ne bouge. Le paysage est dévasté.
Floyd, ton chien, me tourne autour, il s'impatiente avec son bâton dans la gueule, il tire sur sa laisse. On se remet en marche en passant devant de vieux trous d'obus remplis par les eaux de pluies et les ordures ; on croise un voisin qui court.

ANNEXE 2
FAIRE FACE AU SOUVENIR :
Collectif des 3ème Insertion du Collège Henri Fabre, Vitrolles



Chaque été, je rentre en Tunisie avec ma famille. Mes parents vont à Marseille faire des achats pour apporter à la famille : des cacahuètes, du thé, des vêtements, des bonbons... Ils préparent les bagages puis il chargent le tout dans la voiture. Le matin, départ de la maison pour le port de Marseille. Comme toutes les années, nous affrontons une longue file d'attente puis après le contrôle de la douane, nous montons dans le bateau.

Les vacances commencent dans le bateau.

Départ pour Calas, 14 heures.

Mon frère conduisait mais il manquait de sommeil car la veille il était allé en boîte. Il m'emmenait à mon stage en entreprise. Au Réaltor, en allant à Calas, il s'est endormi au volant. La voiture se dirigeait vers le fossé quand j'ai secoué mon frère . Il a donné un coup de volant et la voiture a fait un tête-à-queue,dans la rambarde de sécurité qui a été enfoncée sous le choc. Tout le devant de la voiture était cassé. Mon cœur battait à cent à l'heure.

Défense catastrophe.

Au football, il y a toujours une première fois. La mienne fut catastrophique. Un matin, harcelé par mes camarades, je décidai de me lancer dans le foot. Rendez-vous au stade pour mon premier match amical. Dans les vestiaires, on me dit que tout se passerait bien. Arrivé sur le terrain, j'étais perdu. L'entraîneur me désigna défenseur... mauvaise idée. Le match commence. L'équipe adverse a un bon niveau, le coup d'envoi est donné. L'attaque commence du côté gauche, pas de chance, c'est mon côté. L'attaquant est près de moi, je le bloque et sur le moment il tombe. L'arbitre siffle un pénalty : 1 – 0 à cause de moi.

De minute en minute, je lisais mieux le jeu, je progressais mais une différence de niveau demeurait. Les buts s'enchaînaient.

Match perdu 12 – 1 mais l'honneur fut sauf.

ANNEXE 3
RECALLING HANOI
(Souviens-toi d'Hanoi)

Hoang Thi Phuong
L'étudiant reconnaissant
Rue Ton Duc Thanh

Je faisais du vélo sur la rue Hang Bot (qui s'appelle maintenant rue Ton DucThang) un après-midi durant le festival de Têt (nouvel an lunaire), quand j'ai entendu quelqu'un appeler mon nom. Je me suis arrêtée. « Bonjour Madame, je vous souhaite une bonne année! » C'était un de mes anciens étudiants qui avait pris part à un cours d'interprétariat à l'Université du Commerce International. Cette classe avait seulement 20 élèves. Je lui dis merci. Il a continué à papoter avec entrain et avoua qu'il se rendait compte maintenant qu'il n'avait pas été un très bon élève. La dernière chose qu'il me dit: « Vous savez quoi? Vos classes m'ont vraiment été utiles, j'ai pu utiliser vos conseils depuis. Je n'ai jamais oublié vos cours à l'université ».

C'est bizarre parce que je rappelle parfaitement qu'il était celui qui dormait tout le temps au fond de la classe.

© Julie Vola. 2019

Minh

Habiter une maison de verre

Rue Tuc Mac

Il y a seize familles dans la maison. C'était une ancienne maison coloniale française, une des plus vieilles d'Hanoï. Après la guerre, la maison a été séparée en plusieurs appartements.
J'ai habité là toute ma vie, d'abord avec ma mère et ensuite toute seule, après sa mort. A chaque fois que je revenais de France où j'étudiais, j'avais toujours ce sentiment d'appartenance, se sentiment familier d'être à la maison. Quand j'étais petite, je jouais sur l'escalier et j'imaginais que chaque marche était un nouvel étage dans une grande maison. Dans la cour, on jouait au foot ou au badminton. Dans la petite cuisine, on faisait cuire du riz.
Il y a beaucoup de jalousie dans cette maison. Quand j'ai rénové mon appartement, j'ai du le cacher de mes voisins pour que les vieux qui habitant là ne m'empêchent pas. Ils ne voulaient pas que je le restaure. Ils parlaient aux ouvriers derrière mon dos et leur demandaient d'arrêter de travailler pour moi. Ils ont dit des choses horribles juste parce qu'ils étaient jaloux de ne pas avoir les moyens de remettre à neuf leur appartement.
J'aime beaucoup mon appartement, j'y suis très attachée mais je crois que je vais déménager parce que c'est trop compliqué. Chaque fois que j'invite quelqu'un chez moi, tout le voisinage le sait. Ils espionnent tous mes faits et gestes. Quand ils se rendent compte que je les fixe du regard et qu'ils ne me font pas peur, ils arrêtent de m'embêter et me sourient ; mais je les ignore.

© Julie Vola. 2019

Hai

L'homme de l'allée

allée 68, quartier de Cau Giay

Ça fait dix que j'ai installé mon petit commerce de rue et que je suis devenu le coiffeur de l'allée 68.
Il y a un homme d'une soixante-dizaine d'années qui vient depuis que j'ai ouvert. Nous sommes tous les deux de la région centrale du Vietnam, le pays des chansons traditionnelles élégantes. Quand il s'assoit dans la chaise, il ferme les yeux et m'écoute chanter. Nous avons tous les deux déménagés à Hanoï après être tombé amoureux d'une femme d'Hanoï. C'est difficile d'expliquer mais il y a quelque chose qui nous rapproche et qui nous permet d'avoir partagé autant durant les dix dernières années. Il est comme mon second père.
Il y a quelques temps de ça, il a eu un accident et ne pouvait plus marcher. J'amenais tous mon matériel avec moi et je lui lavais et coupais les cheveux chez lui. Après quelques temps, il m'a dit qu'il fallait s'assoir dans ma chaise dans la rue. Il voulait penser du bon vieux temps de sa jeunesse en m'écoutant chanter. Et depuis, vous pouvez voir régulièrement un homme d'âge mûr qui porte sur son dos un vieil homme dans l'allée 68.
Je ne gagne pas beaucoup mais j'aime mon métier, il donne un sens à ma vie. Mon rôle est bien plus important que simple coiffeur, dans l'allée 68, je suis une source d'informations, je suis un transformateur, et je suis même un négociateur quand il y a des disputes entre voisins.

© Julie Vola. 2019

ANNEXE 4

AUTOEXPLICITATIONS

(extrait)

13/12/2019

Je n'arrive pas à vouloir me mettre à travailler sur mon essai à rendre, à la place je pense et je me pose beaucoup de questions sur mes montages palimpseste, je me dis qu'il faut que j'intègre des photos avec des personnes qui viennent des archives, mais cela m'inquiète, car c'est une affaire délicate par rapport au contexte colonial. Comment le faire avec respect, leur redonner le respect que mon ancêtre ne leur a pas donné quand il les a photographiés, mais est-ce que ce que je fais leur donne du respect.

Je vais dans mon logiciel bridge et j'ouvre mon dossier d'images, les miennes, pour cherche celle de Hanoi, des ruelles de Hanoi. Puis je change d'idée et je vais regarder les images d'archives et notamment les photos de groupe, celles des mandarins chinois (je pense), et celles des équipes d'ingénieurs de la voie de chemin de fer.

Je pense à les utiliser avec des photos de paysages. Je tente plusieurs combinaisons, mais la superposition ne fonctionne pas visuellement, je ne sens pas l'harmonie des images, la façon dont elles se superposent m'irrite dans l'estomac je sens comme une irritation, une frustration dans le ventre.

J'essaye avec la photo de « l'aventurier », l'homme qui pose au centre des images de ruelles ou de village, pas comme un touriste, mais comme un colonial, comme s'il était en pays conquis — cette image fonctionne assez bien, les superpositions soulignent les détails, mais je trouve l'intégration peut respectueuse, comme si je continue je perpétue le cycle… les personnes vietnamiennes dans l'image semblent disparaître dans le sombre, il me semble manipuler leur place.

Je ne suis pas satisfaite, je sens toujours une irritation dans mon corps. J'écoute MSNBC, le silence ne me plait pas, mais cela je noie mes sensations, mes pensées, alors j'arrête j'essaye de me mets en silence pour être à l'écoute de moi-même, mais j'ai du mal.

Je reprends le travail de manipulation des calques de fusion pour rendre visible les visages, je veux respecter les visages je me dis. Mais j'abandonne, car rien ne me semble satisfaisant, je continue à sentir cette sensation d'irritation, cela ne me semble pas calme, ça ne me donner pas de sensation de calme dans le corps.

C'est difficile de trouver des images qui s'intègrent parfaitement.

Je retourne dans mes dossiers, et je choisis une ruelle de Hanoi. Je me sens heureuse de voir mon Hanoi, mes ruelles. Je me remémore très bien les moments de prises de vues, cette sensation de paix en moi, la lumière était belle à ce moment-là, un des rares jours de soleil pendant un hiver particulièrement gris, j'avais profité de cette journée ensoleillée pour me promener dans les ruelles autour de chez moi à pied, me perdre dans le labyrinthe.
Je choisis l'image frontale qui montre une moto de profil qui passe devant moi, je ferme les yeux et je peux encore revoir cette rue, la sensation du soleil chaud sur ma peau.
Je cherche maintenant une image à lui associer et je choisis celle de mon grand-père, tout petit dans son jardin.
Je tente l'association, mais la combinaison fonctionne mal, car les éléments se chevauchent trop. Je change alors de photo de la ruelle pour une autre ruelle avec une autre moto, mais qui arrive en face de moi, avec cette image l'association fonctionne, les éléments ne se chevauchent pas.

Alors je les travaille ensemble, l'image de gros-pape est pleine de pétouilles que je nettoie, je répare l'image. Je répare mon gros-pape. Je travaille les densités de l'image, les contrastes, j'efface les détails, je choisis ce qui apparaît ou disparaît de l'image, ce que je n'aime pas voir, comme le sol du jardin, je choisis plutôt la texture de la rue.

Je suis toujours en train d'écouter des vidéos sur YouTube, j'essaye d'être dans le silence, mais je n'y arrive toujours pas.

J'arrive à un point où l'image est bien, je ne sens pas d'irritation dans mon corps, je respire profondément, je sens que tout semble harmonieux, je souris, petit moment de grâce.

21/03/2020
Aujourd'hui c'est le 12e jour de confinement.

J'avais envie d'aller faire des photos déjà à l'extérieur, mais j'ai d'un coup l'envie pressante de faire des photos de mes murs et de mon intérieur moi aussi, l'appartement en confinement, vide, sans âme.

En plus je sais que j'ai une pellicule 400ISO dans l'appareil neuf que je viens de recevoir donc je pense que ça devrait marcher niveau exposition.

Je prends une photo du couloir et de la fenêtre du salon, le salon est vide, on a l'impression que personne ne vit là parce qu'on n'utilise jamais le salon, il n'est pas confortable. J'espère que cette image pourrait faire ressentir la solitude que je ressens et le manque que je ressens en pensant à lui.
Ensuite je vais vers la cuisine, il y a Patty qui est assise à la table et qui mange son déjeuner à côté de la fenêtre, la lumière du soleil est sur elle, je trouve ça délicat, je fais la photo elle me regarde et sourit.

J’entends l’obturateur et je le trouve un peu lent. Je réalise que je n’ai pas vérifié le bouton de l’obturateur et celui-ci et sur la pose B, cela veut dire que les photos que je viens de prendre seront surexposées avec un flou de bouger. Je remets l’obturateur sur le bon paramètre.
Je demande à Patty de bouger des choses sur la table pour simplifier la composition et de se repositionner comme elle était sur la chaise, je refais la photo.

L’appartement n’est pas vraiment sympathique, il est tellement neutre, mur gris, meubles de base, il n’y a rien de personnel, c’est froid, standard (en tapant cela aujourd’hui je fais la grimace en y pensant). Cet appartement ce n’est pas moi, mais j’y vis et maintenant j’y suis confiné.
C’est fade, sans gout, mais y des fois, a certaines heures, le soleil y entre et c’est beau, c’est chaud.
Mais ce n’est pas chez moi, c’est ma maison, mais ce n’est pas chez moi.

Je pense que j’aime beaucoup les photos que je viens de faire, c’est comme un pardon, je le fais mien un peu plus, ça m’apaise un peu, je le déteste un peu moins.

24/03/2020

Ce soir je suis sortie faire des photos. Je me sens cloitrée dans cet appartement, j’ai besoin d’air et de voir autre chose. J’ai attendu que la lumière du jour baisse pour avoir des photos bien exposées avec la pellicule 400ISO.

Je suis sortie juste avant 7pm, le soleil vient de finir de se coucher et les couleurs sont vraiment belles je pense que c’est dommage que je fasse du noir et blanc.

Je prends des photos des dunes de neige à côté de mon immeuble, celles que je vois tous les jours. Je suis toujours intriguée par elles comme si c’était mon premier hiver blanc, comme si c’était nouveau. Je vais dans le parking derrière le bâtiment de la santé et là encore des dunes de neige. Je prends du temps pour cadrer la photo, il y avait des arbres devant et je voulais être sûre de les mettre sur le côté, au final c’était une photo simple et rapide.

Je vais vers l’autre parking près du cimetière. J’ai envie de lâcher prise un petit peu et essayer de faire des panoramiques.

J’aime les poteaux électriques ici, quelque chose qui est nouveau et différent pour moi dans leur forme comparée à mon environnement précédent.
J’essaye de ne pas cadrer trop perpendiculairement comme à mon habitude et ensuite je prends l’autre poteau d’à côté. Je ne suis pas sûre de l’écart entre le cadre et ce que je vois dans le viseur. J’imagine qu’il y aura une différence.

Je me dirige vers le cimetière, il y a tellement de neige que je ne peux que suivre le chemin principal, je ne peux pas accéder aux tombes.

Il y a ces arbres géants dans ce cimetière, je prends quelques photos du haut des arbres sans trop réfléchir justes pour le fun, avec un plaisir enfantin, je souris. Quelques pas plus tard, je veux prendre en photo d'une pierre tombale et cette fois je fais un peu plus attention à l'intersection entre mon premier et arrière-plan, je fais plusieurs pas de côté pour trouver la bonne distance, comme une danse. Je ne suis pas sûre de cette photo.

Je sors du cimetière de retour sur la rue, il y a des maisons de l'autre côté pleines d'étudiants ou pas ? je me dis que beaucoup d'étudiants étrangers sont partis du pays.

Je suis toujours fascinée par l'architecture vernaculaire nord-américaine. Il y a une maison avec une poubelle à l'avant et une voiture à l'arrière, je n'aime pas les voitures dans mes photos noir et blanc et je me demande si je prends ou pas la photo et je pense que ce sera suffisamment sombre pour qu'on ne la voit pas trop une fois tirer alors je prends la photo, je suis contente de pousser mes barrières.

Je marche le long du trottoir et je donne un coup de pied dans la congère. Un gros morceau de neige tombe, je donne un autre coup de pied aussi pas trop fort, un peu de neige s'éparpille. Je ne me sens pas de bonne humeur, mais pas de mauvaise humeur non plus, je pense à lui. Je dépasse le bloc de neige, puis j'y repense et je me retourne et je prends une photo, je regarde les différents angles et points de vue que je pourrais faire, je pourrais faire une photo droite, frontale ou un point de vue à 90°, je décide pour celui-là.

Je rentre vers mon immeuble par le parking vide, la neige fond et de petites rivières coulent vers les égouts, je me demande comment sera le printemps quand toute la neige fonde. J'essaye de trouver la meilleure façon de le cadrer, je n'aime pas voir les immeubles à l'arrière alors j'espère que j'ai pu les mettre en hors-champs, et je suis rentrée chez moi.

06/06/2020

Aujourd'hui je suis triste. Il y a sur la paroi de la douche des cheveux collés. Je les regarde ces mèches de cheveux qui tombent quand je les démêle et que je dépose sur le mur pour qu'elles ne bouchent pas les tuyaux. Elles forment des dessins abstraits, j'ai envie d'en faire comme une collection d'images. Je me regarde dans le miroir, je ne souris pas. Je n'aime pas le reflet dans mon miroir, je n'aime pas beaucoup mon corps qui s'élargit. Mes cheveux sont sales, je suis contente de les laver et de me faire un masque. J'aime ma routine, mon rituel de la douche et les soins que je m'offre. Après la douche mon miroir est embué. Enfin quand la salle de bain s'assèche, je suis triste de voir mon reflet, je me demande pourquoi je ne me photographie pas comme ça ? Je n'aime pas mon image, mon reflet. Prendre une photo comme cela ce n'est pas un acte d'amour de soi. Aujourd'hui face au miroir j'ai envie d'être réelle avec moi-même, de faire cette photo de cette douleur, cette réalité de ce non-amour, je ne souris pas. Une décision rapide, dans un mouvement presque brusque comme pour ne pas changer d'avis, je sors de la salle de bain pour prendre mon appareil. Je vais d'abord photographier mes cheveux sur la

paroi de la douche. Je veux contrôler le cadrage, je ne veux pas voir le tuyau du pommeau de douche sur la photo. Avec cet appareil de toute façon je ne suis pas sûre de l'exactitude du cadrage, cela m'embête, mais en même temps j'aime aussi que cela m'oblige à accepter de ne pas avoir le cadre parfait. Je cherche différents cadrages, horizontal ou vertical, juste pour voir. Je crois bien que quoique je fasse on pourra toujours voir le tuyau alors pourquoi pas finalement accepter sa présence. J'ai redirigé la lumière vers la paroi pour rajouter de la lumière, il pleut dehors et ma pellicule est seulement de 100 ISO, je sais que je prends le risque d'une image sous-exposée, inutilisable. Photo. Je m'aperçois avoir oublié de changer le réglage nuage/soleil, il faut que je fasse une deuxième photo, cette fois je retire carrément le tuyau du support mural, je le tiens d'une main et l'appareil photo de l'autre, mais je n'y arrive pas vraiment, alors une fois de plus je tente de l'inclure dans la composition. J'essaye à nouveau de cadrer précisément tout en sachant que cela est futile puisque je ne connais pas la précision du viseur de l'appareil, je pense à ça à chaque photo. J'avance, je recule, un peu plus à gauche, un peu plus à droite, je m'ajuste jusqu'à ce que les mèches de cheveux collées sur la paroi semblent avoir une position équilibrée dans ce cadrage. Photo. OK ça va.

Après cette petite danse, je me tourne vers le miroir, je me regarde dans le reflet, je veux faire cette photo, image de moi honnête, non narcissique, pas comme mes selfies. Je n'aime pas l'arrière-plan avec mes serviettes de bain et tous les bibelots sur l'évier, même le rideau de la douche, alors je fais le vide, je déplace tout hors du cadre, pour simplifier. Je fais le vide pour ne voir que le blanc du mur dans le reflet, contraste. Je m'étais habillée, mais je décide de retirer mon t-shirt, je suis en soutient gorge et mon pantalon de survêt ». Mes cheveux sont encore mouillés, ce n'est pas comme je les aime. Maintenant que j'ai fait le vide dans le décor, je pense, à mon cadrage, teste verticale ou horizontal, je choisis vertical, la position des bras offre plus de dynamise à la composition et on peut voir un œil. Je place mes doigts de façon esthétique, je tente de rentrer le ventre, un peu, mais ça ne fait pas de différence. Je regarde dans le viseur, je ne vois que la moitié de mon visage, je vérifie mon cadrage dans un va-et-vient entre mon reflet et le viseur. Je prends la photo.

Je pense à l'image de Joseph Sudek, son autoportrait avec la main comme un appareil devant son visage, ses photos vues de sa fenêtre pendant la Seconde Guerre mondiale. Je veux faire une photo encore plus honnête, une qui serait comme je vois moi mon corps quand je baisse mes yeux, je sais que techniquement ce n'est pas le bon appareil pour cela et pourtant… Je regarde par terre et puis je décide que je n'aime pas le sol de ma salle de bain, je vais dans ma chambre, j'allume la lumière ouvre les rideaux, je regarde où va mon ombre, je me place correctement. Je lève l'appareil au-dessus de ma poitrine, je ne peux pas vraiment cadrer, je penche juste l'appareil un peu plus vers moi et je fais la photo. Je pose l'appareil et je me dépêche de me rhabiller.

Oui, mais voilà, ces photos n'existent pas. L'autoportrait au miroir, je l'ai refait deux ou trois fois, les cheveux sur la paroi de la douche aussi. Toutes ces images ont été des échecs, images complètement sous-exposées vides de tous détails (je savais que je prenais ce risque), ou tout simplement pellicules vierges parce que je ne les avais pas correctement enclenchées.

Parce qu'il a fallu attendre plus de trois mois entre la prise de vue, l'autoexplicitation et le développement des pellicules, l'investissement émotionnel de ses images s'est érodé, la perte de ces images me désole, mais je ne culpabilise pas, cela fait partie du jeu et je suis sans regret parce que je me dis aussi que je pourrai toujours les refaire, ce n'était pas un moment décisif, ce n'est pas un instant perdu. Il n'y a pas de tension parce que la réalisation de ces images n'est pas encore définitivement inachevée et que l'idée n'est pas encore dégradée par une réalisation inférieure (Dresden).

Je vois mon obsession de vouloir contrôler mon cadrage, mon image à tout prix et je me vois tenter de lâcher-prise, et pourtant je continue, je m'obstine. Je dis souvent que les images de Robert Frank sont pour moi une leçon d'acceptation des cadrages décalés qui pourraient nous sembler déséquilibrés, mais qui ne le sont pas, je dis toujours vouloir m'en inspirer, mais me voilà toujours obsédée. Je fais cette danse, cet aller-retour permanent. Contrôler mon cadrage, contrôler mon image parce que je n'arrive pas à contrôler mon corps… prendre des photos de moi pour m'apprivoiser ?

Finalement avec la photographie j'ai tenté de cristalliser ces moments, cette expérience et d'en faire quelque chose, explorer mon espace intérieur et comment il vibre face à cet extérieur (Stockhausen, 1989, dans Boutet 2018) et même si je n'en ai pas la trace, ni la « preuve », même si l'image est inachevée, les expériences ont été vécues, elles ont été intégrées dans ce que je suis aujourd'hui. Finalement dans ce cas-là l'acte de visualisation et l'acte photographique a plus d'importance que le résultat, car cela a été un acte instauratif, littéralement, cette « création de soi par soi », je me suis apprivoisée moi-même, au moins un peu plus ce jour-là. Quand je me regarde dans le miroir, je vois toujours cette photo et je souris… parfois.

02/09/2020

Papa est à l'hôpital, on ne sait pas encore si c'est la covid ou une infection.

Avant de partir en cours je mets une nouvelle pellicule je fais très attention que cette fois elle soit bien amorcée dans l'appareil.

Je fais des images sur le chemin qui me conduit à l'université, photos des plantes et des arbres en frontal, je me sens en mode automatique. C'est la première fois que je prends ce chemin, je respire, j'ai le regard baissé, je vois mes nouvelles chaussures, je me dis que le design sortira bien en noir et blanc. Photos de mes pieds sur le chemin, comme je le fais tant de fois avant. Je suis là.

Au moment de la pause du cours, j'appelle maman, elle me dit qu'il semble plus probable que ce soit une infection pulmonaire et pas la covid. Je suis un peu plus rassurée, mais quand même.

En sortant du cours et en rentrant à la maison, je prends le chemin. Je vois l'arrière du bâtiment et un terrain vague, des arbres avec un tronc plus clair que les autres. Je ne suis pas tendue, je n'ai pas de boule dans l'estomac, mon corps semble être en mode automatique.
J'ai une grande tristesse.
Le terrain est vide, sans raison d'être, ce vide m'attire, avec les arbres et les hautes herbes. Non-lieu, un lieu non descriptif, sans histoire. Je fais quelques photos, je tente plusieurs cadrages, j'essaye toujours d'être précise.

Je me retourne et m'avance pour reprendre le chemin de la maison. J'essaye d'appeler papa, je lui parler. La communication est mauvaise. Il m'appelle sur mon numéro canadien.

Je tourne à gauche du bâtiment, je suis sur l'autre côté du terrain vague de plus tôt. Il y a des formes incongrues, une pierre carrée, façonnée. En la cadrant bien je peux l'isoler du contexte grâce à l'arrière-plan un arbre, pour accentuer cet effet incongru que j'ai.

Je parle avec papa en même temps, je suis très triste, sa voix est fatiguée, « he sounds old ». Il a toujours de la fièvre. Je suis tout de même rassurée et contente de pouvoir lui parler et de l'embrasser.

Je vois ces pierres carrées, elles me plaisent, autour de moi je vois d'autres objets qui me paraissent aussi incongrus.
Un peu plus loin sur le terrain vague deux grands monticules de terre qui me rappelle les dunes de neiges de l'hiver.
Je m'approche pour les photographier, je me déplace un peu sur le côté pour mieux cadrer, frontal.

Il y a comme un calme triste en moi, il fait du vent et mon sac est lourd, j'envoie un message à T, il va venir s'occuper de moi.

Je rentre vers la maison sur ma gauche je passe le chemin vers la coulée, le chemin est bien tracé contraste avec la nature autour, je fais une photo horizontale puis une verticale au cas où.

Je me dis que je fais beaucoup de photo de chemin. Sur ma droite il y a une feuille sur l'arbre plus jaune que le reste, elle attire mon regard, mon attention, je veux faire plus de close-up, pour ajouter de la variété à mes images, je cadre pour que la feuille soit au centre de mon cadre, frontal, photo.
Je concentre mon regard sur les côtés du chemin, je regarde les fleurs séchées derrière les fleurs fraiches, je me place de façon frontale. Photo.
Je continue sur le chemin, je me sens plus légère, je suis contente de faire des photos.

Je m'approche de la fin du chemin, je regarde sur ma droite je me dis que ça ferait une bonne photo, mais que je ne suis pas assez grande, pour avoir le bon cadrage il faut être de la taille de T.

je me suis tournée vers le monde en face de moi, mais je sens toujours cette peine, cette tristesse.
Il fait froid, il y a du vent, je suis bien couverte, je n'ai pas froid, je me sens à l'abri. Je laisse derrière moi la photo que je ne peux pas faire, je ne m'attarde pas. Puis juste à la sortie du chemin une fois sur le parking je vois le vent dans les arbres, et la petite remise du jardin, un peu plus au fond et encadrée par les arbres. C'est une scène presque de tempête avec le vent dans les arbres, la lumière est orageuse et la petite remise cachée. Cela reflète bien ce que je ressens, je me dis.
Je me déplace pour que la perspective cache le câble orange que je trouve moche, je me déplace pour qu'avec la perspective la petite remise soit bien encadrée par les arbres de devant, j'essaye de ne pas mettre de ciel dans l'image, mais je sais que je ne suis pas assurée de la précision de mon cadrage.
J'attends de voir cette image, je suis contente de l'avoir fait. Je rentre à la maison.

07/09/2020

Tout ce jour nous l'avons passé blottis dans les bras l'un de l'autre à l'intérieur à écouter le vent dehors, on pensait qu'il faisait froid. J'étais déjà angoissé quant à la possibilité que sa dépression prenne le pas sur lui samedi prochain et qu'il annule à nouveau notre journée ensemble de prévue. Voilà mon état en partant de chez lui en ce lundi après-midi.

En sortant de chez lui, je suis surprise, le vent est presque chaud, tiède, il ne fait pas froid. J'ai souri. Le ciel était sombre avec de gros nuages gros, une lumière d'orage, mais pas de pluie pour le moment.

Je pose mes sacs sur la plage arrière de la voiture, ainsi que mon sac à main que je pose généralement à l'avant. La lumière et ce ciel d'orage sont parfaits pour ma pellicule 400ISO. Je sors mon appareil photo de mon sac et le pose à côté de moi sur le siège passager. J'allume la voiture et je sors du parking, je vais faire des photos, je décide.
Avant d'arriver au stop, je pense déjà aux jeux d'enfants à cette intersection. Je m'arrête au stop. La musique à la radio me plait et je monte le son à fond, je tape le tempo sur mon volant. Je regarde le parc d'enfant, j'avance un peu la voiture dans l'intersection et je tourne rapidement à droite, au lieu d'aller tout droit, je me gare, décision. Le parc est vide, je m'approche de la porte et du grillage qui arrive à ma taille. Je ne passe pas la porte, je prends la photo de là, frontalement. Ce n'est pas glauque, mais solitaire, seule, c'est vide.

Je remonte dans la voiture et je fais le tour du parc à mobile home vide lui aussi, je pense à faire une photo, mais je ne vois pas de cadrage, rien comme évidence, je sais qu'il y en a un, mais je ne me sens pas de m'arrêter pour le chercher. Je ne m'arrête pas.

La musique est toujours à fond c'est du RNB, je tape le tempo sur mon volant. Je sens mon angoisse, je me sens seule, mais je ne me laisse pas envahir, je tente d'apprivoiser plutôt. Le tempo de la musique me donne de l'énergie. J'aime cette chanson que je

connais, sans me souvenir, ni du nom de l'artiste ni de la chanson. Je conduis sans à-coup, fluidement. J'arrive au niveau du passage à niveau pour le train, je prends rapidement l'appareil photo et prends peut-être trop tard, je pense, mais quand même la photo du passage à niveau de la route depuis ma voiture sans m'arrêter.

Je m'avance dans le rang que je connais bien, le son de la musique toujours à fond, il n'y a aucune construction, juste de la forêt des deux côtés, je reconnais les rochers que je photographierais peut-être, mais depuis quel angle je me demande. Je vois le chemin ou je m'étais arrêtée il y a quelques mois de ça pour photographier les pylônes électriques. Je sors de la partie boisée du rang, il y a un champ à ma droite celui avec des fleurs et une petite grange au bout d'un chemin privé. Ça fait longtemps que j'ai envie de faire une photo de cette grange, à chaque fois que je passe devant j'y pense. Je m'y arrête enfin pour la première fois.

Je ne prends pas mon téléphone avec moi pour ne pas avoir de distraction. Je fais une première photo du portail ouvert qui désigne ce chemin comme privé. Ça m'est égal, je sais que ça n'offensera personne que je marche le long du chemin pour faire des photos. J'aime même bien l'idée de faire quelque chose d'un peu interdit. Je sais que T hésiterai à me suivre et qu'il m'attendrait surement dans la voiture s'il était là.

Le vent souffle, mais il ne fait pas froid, juste tiède. Il y a de grandes bourrasques qui me font penser au mistral ou au siroco du sud de la France, de ma Provence. Je me sens enveloppé dans cette douce chaleur. Le vent fait danser les feuilles dans les arbres. Je souris. Le chemin est en terre, je sens tous les petits cailloux sur lesquels je marche. Des oiseaux jusque-là invisibles font irruption et s'envolent du champ de fleurs à mon passage. Je marche pendant plusieurs minutes sur le chemin pour atteindre la grange, je suis attentive à chacune de mes sensations, à ce que je vois, ce que je ressens. Je dois m'approcher un maximum de la grange pour que sur la photo le bâtiment ne soit pas trop petit. En marchant, je vois un arbre sur le bord du chemin, son écorce est claire, cela fait un bon contraste, photo.

Je sens que mon esprit s'allège plus j'arrive à mon but. Le vent chaud qui me fait penser au mistral, je respire profondément, je me sens moins angoissée, plus présente au monde, heureuse d'être là pour faire ces photos.
J'entends un bruit presque comme un chien, mais c'est un corbeau qui s'envole du champ voisin. Je suis contente que ce ne soit pas un chien, je me rappelle les deux fois où j'ai eu très peur en rencontrant des chiens errants, menaçants alors que je marchais sur des chemins isolés de tout.

J'arrive à bonne distance photographique de la grange, je cadre le chemin et les arbres sur la gauche et la grande sur la droite, le chemin sur lequel je me trouve au centre. Cadrage horizontal, quasiment frontal, photo. Je continue de m'approcher, je me retourne pour voir le chemin parcouru, je sais que je ferais des photos sur le retour.

Je ressens chaque bourrasque de vent avec le même plaisir et la même surprise de ne pas avoir froid.

Je dépasse la grange, je continu le chemin jusqu'au bout, je passe au-dessus d'un petit ruisseau, la lumière se reflète dans l'eau, ce qui le rend scintillant avec les arbres et les buissons autour, sombre avec une touche lumineuse, un beau contraste, je fais une photo verticale.

Le chemin ne s'arrête pas comme je le pensais derrière la grange, en fait il tourne sur la droite vers d'autres champs encore, je m'arrête un peu pour voir, mais je ne veux plus continuer, je ne veux pas me faire surprendre par la pluie, déjà que je me trouve chanceuse là. Je rebrousse chemin alors, je fais une photo de la grange dans le sens inverse de la première photo.

Je suis au bord du champ de fleur et je me dis qu'il faut aussi des photos au cadrage plus proche, en même temps que je pense à cela je m'approche et fais une photo des fleurs. J'arrive au niveau de la grange, de la porte, je vois un visage : les charnières sont les yeux et la barre en bois le nez et l'espace noir entre le sol et la porte la bouche. Je fais la photo depuis l'endroit où je suis, ce n'est pas très frontal, mais un peu de biais, ça me change, je suis contente d'avoir lâcher prise de la frontalité.

Je me sens bien, légère, je porte mon attention au vent doux qui m'enveloppe, aux petits cailloux sous mes chaussures, aux oiseaux qui s'envolent, au vent qui fait danser feuilles argentées dans les arbres.

Je vois comme un trou dans le mur végétal des buissons, on voit le champ voisin, le ciel sombre, je fais une photo frontale de la trouée dans le mur. Puis juste après je vois un arbre avec une écorce blanche, un bon contraste pour le noir et blanc, et hop je fais une photo rapide.

Tout en m'approchant de plus en plus de ma voiture, je pense à en faire une photo. D'habitude je n'aime pas faire des photos où on voit des voitures, mais là c'est comme une trace de cette expérience que je viens de vivre. J'étais là. Je fais cette photo seulement quand je dépasse suffisamment pour ne plus voir le piquet du portail dans mon champ de vision, je n'aime pas la superposition des plans.

J'arrive à la voiture, mais je ne rentre pas encore, je me place au milieu de la route, j'entends le train qui passe au loin, j'aime me mettre au milieu de la route pour faire des photos très centrées, en toute confiance et même un peu de défiance.

Je me sens légère, pas encore euphorique, mais moins angoissée, moins triste, j'ai apprivoisé. Je retourne à la voiture et rentre à la maison. Satisfaite.

09/10/2020
expériences et pensées pendant que je scanne mes négatifs

Mes photos sont souvent mes histoires de solitudes, mes récits de solitudes.

Je me souviens d'un jour quand j'étais enfant, quand on était en Allemagne, je crois, devant un monument sur un socle énorme pour ma taille d'enfant, il y avait de l'humidité ou de l'eau qui avait pris une forme que je remarquais qui ressemblait à quelque chose, un chien ? J'ai dû en faire la remarque à haute voix quoique je ne m'en souviens pas et maman dit, et ça je m'en souviens, quelque chose dans l'ordre que j'avais une incroyable imagination et que je voyais des images dans toute sorte de choses. Je me suis sentie spéciale comme s'il y avait peu de gens sur terre avec cette habileté.

en voyant et en scannant les photos de mon appartement faites au mois de juin, je me souviens de la douce chaleur du soleil sur les murs que je voyais très tôt le matin en allant travailler au Tim Hortons

Je rephotographie le lit et les pieds, comme il y a une douzaine d'années maintenant à Arles. C'étaient des photos qui étaient accompagnées du poème sur le cri silencieux qui ne peut pas sortir et du sentiment de vide.

Revivre les émotions, faire face l'émotion que suscite le travail de certaines photos. Prendre conscience des émotions que suscite ces photos qui évoque la période d'avril 2020 chez T.
accepter de les sentir ou les fuir, en leur donnant le moins d'attention possible, j'essaye de diriger mon attention sur d'autres choses pour me calmer, car c'est trop pour moi, ne pas paniquer. Tirer les conséquences de ces émotions ne pas les laisser contaminer les images, sinon je ne pourrais pas les garder. Apprivoiser les émotions pour vivre avec.

14/12/2020 — journal de bord

Au moment de faire les scans, je n'avais pas relu mes notes et mon autoexplicitation et je ne me souviens pas du tout de l'angoisse dans laquelle j'étais avant de faire les photos. L'expérience de prise de vue m'a apaisé dans ma mémoire je n'ai plus de sentiments négatifs mais seulement le sentiment d'apaisement et de bien être qu'a créé cette expérience.

Je me rends compte que ces moments de prises de vues sont pour moi des méditations qui me permettent de me recentrer, en portant mon attention vers l'extérieure et l'intérieur en même temps. Ce sont des moments qui me permettent de calmer le brouhaha de l'angoisse dans lequel se trouve mon esprit en me focalisant sur le dehors, je calme le dedans.
Mon obsession des chemins, des labyrinthes, ce sont toujours des symboles de méditation de retour sur soi par une concentration sur le parcours et l'extérieur.

Si je reprends les notes de ma fiche de lecture 5.
Photographier ou mieux encore photobiographier c'est instaurer, faire exister un instant, un cadre spatio-temporel, je donne du sens au monde quand je produis une image de celui-ci, il y a une symbolique dans l'image qui vient de ma biographie et encore plus de l'expérience de ma prise de vue.

Est-ce que mon autoexplicitation répond à ma question de pourquoi je voulais photographier ce lieu si intensément ? Est-ce que le lieu en lui-même a de l'importance finalement ? Ça aurait été un autre endroit l'expérience aurait été quasiment la même, il y aurait eu la recherche de ce côté méditatif aussi.

Je vois ce chemin, cette grange tout l'été quand je vais chez T, tout l'été je me dis que j'ai envie de photographier ce chemin et cette grange. C'est un lieu typiquement rural. Je ne suis pas habitué à vivre dans une région comme Saguenay, des petites villes entourées par les champs.

Si je me suis mis à photographier ce jour-là pour apprivoiser mes émotions, je photographie aussi mon environnement, le monde autour de moi pour l'apprivoiser, le faire mien, l'instaurer.
Mes espaces intérieurs et extérieurs deviennent indistincts, apprivoiser mes émotions, me familiariser avec mon environnement, une seule unité dans mon cadre photobiographique.

Je photographie mon quotidien, je photographie les lieux vides, les lieux de mon passage, je photographie des objets incongrus, je photographie mon chez-moi, mon couple, j'apprivoise ma vie par ma photographie.
En écrivant cela, beaucoup de choses s'imbriquent dans ce sens, mes photos prennent plus de sens.

Et finalement si je réponds au même questionnement qu'Antoine D'Agata, « est-ce que je documente ce que je suis en train de vivre ou est-ce que je vis les choses sachant que je vais les documenter ? Est-ce que je crée ma vie au jour le jour sachant que je vais la documenter ? »

Dans mon cas la réponse et oui aux deux questions, car les deux participent au même mouvement d'instaurer ces moments vécus comme mien, d'apprivoiser ces lieux, ces choses, ces expériences. Ma photographie donne du sens à ces moments comme des moments qui m'appartiennent à moi et à moi seul parce que c'est moi qui les photographie.

Photographie phénoménologique donc : mes prises de vues sont instinctives, je ne réfléchis pas vraiment à des raisons conceptuelles du pourquoi je vais prendre cette image plus qu'une autre. Cette façon de faire est tout comme l'intentionnalité de la conscience, ce mouvement instantané qui instaure le monde et lui donne du sens. Quand je dis que je photographie pour apprivoiser ma vie, je dis que je photographie pour donner du sens à ma vie, ma photographie est une fenêtre à l'intentionnalité de ma conscience.

C’est peut-être pour cela que la perte d’une centaine d’images cet été dû à mes mauvaises manipulations ne m’ont pas plus touché émotionnellement que cela, je faisais ces photos pour apprivoiser mon univers, c’est l’expérience de la prise de vue qui a répondu à ce besoin, pas l’image en tant que telle, du coup c’était dommage mais l’expérience était vécue et les lieux apprivoisés.

04/01/2021

J’avais besoin de sortir dehors, d’aller dans la campagne. J’avais envie de faire des photos surtout au bord de la rivière. J’ai déjà une idée d’où, dans cette petite crique au bord de la route ? Je demande a T s’il veut venir avec moi. Il hésite puis il accepte. Il n’est pas de bonne humeur et il râle sur les autres automobilistes. Ça me culpabilise parce que c’est moi qui lui ai un peu forcé la main pour sortir… j’ai l’impression que je ne suis pas suffisante pour qu’il prenne du plaisir à la sortie, être ensemble ne lui suffit pas alors que moi si, ça me rend triste. J’ai presque envie de renoncer à cette sortie, je le lui propose, mais il veut continuer, alors je prends sur moi.

On longe la rivière par la route et je connais un autre endroit où on a un espace pour se garer et où on peut aller au bord de l’eau, c’est chez un petit producteur/ferme de légumes qui est fermé en hiver.
T décide de se garer à l’arrière de la petite grange, car il est inquiet qu’n ne soit pas le droit d’être là, je trouve ça ridicule puisque je suis déjà venue là sans problème, mais il est toujours inquiet.
Moi je commence à être excitée à l’idée de voir la rivière avec la glace et la neige, c’est un paysage que je n’ai pas l’habitude et je suis super contente de le voir, d’en faire l’expérience et de le photographier.
Je propose à T de venir, je suis déjà en train de marcher vers la rivière, mais je dois revenir pour mettre mon manteau, j’ai trop froid. Je trépigne, je me dépêche, je suis heureuse d’être là dehors au bord de l’eau, de voir cette vue. Je trouve extraordinaires ces énormes morceaux de glaces sur la rive. Je fais plein de photos, je suis heureuse d’avoir accompli au moins ça, je sautille comme une enfant. Je suis soulagée d’avoir poussée, de ne pas avoir annuler et que lui aussi est pris cette décision.

Je me sens me détendre les muscles.

Je vois un morceau de bois flotté, exactement ce que moi et flore avons besoin pour nos « wall hanging », je me consacre au ramassage de bois maintenant. Je pense à Flore, j’espère lui faire plaisir en lui ramassant du bois.

On reprend la voiture, toujours en direction de la petite crique. On se gare sur le bord de la route. Là fois où on était venu en été, la descente vers la petite plage n’était pas facile, en hiver elle est impossible ; je ne peux pas faire mes photos. Je suis déçue, je fais la moue. J’essaye de voir s’il n’y a pas un autre accès, mais non, je dois me résigner.

On reprend la voiture et on fait de la route dans les rangs comme on a fait des dizaines de fois auparavant.
Je regarde les petites maisons, j'ai vraiment envie d'en trouver une à photographier, mais T conduis trop vite, et je n'ai pas le temps de voir et de penser à faire une photo que l'on a déjà dépassé la maison et que faire demi-tour c'est trop compliqué. Il faut que j'y aille seule pour faire ça.

On approche d'une ferme et d'une grange un peu dilapidée. Cette grange à cette forme traditionnelle, vernaculaire. Je suis obsédée par cette forme de grange, c'est presque un stéréotype, c'est de cette forme que l'on imagine les granges nord-américaines. Ça me fait toujours un effet d'être en présence de cet imaginaire en vrai, en chair et en os.

T arrête la voiture, se ranges sur le côté. Je sors et je marche pour trouver la bonne distance. Je fais une première photo depuis la route, je continuer à marcher et à m'avancer à pied, je regarde à travers le viseur de mon appareil pour trouver le bon angle pour la photographier.
Je suis près de la grange maintenant je fais des photos de la texture du bois abimé par le temps et par les intempéries. Je fais une photo dans la perspective, pas frontale, je me force.

T avance la voiture et te gares sur le petit parking de l'autre côté. Je fais le tour toujours en regardant dans mon viseur pour trouver d'autres photos avec l'intention de rejoindre T dans la voiture, en arrivant près de la voiture je vois le reste de la grange et je décide de ne pas monter, mais de continuer, de faire le tour complet, continuer d'explorer. je me force de continuer parce que je sens dans mon estomac une excitation, j'ai l'intuition qu'il peut y avoir quelque chose, même si je suis un peu inquiète de comment se sent T.

Je vois la texture du bois, l'état vieux et dilapidé, ayant souffert des éléments. Le côté arrière de la grange fait face à un champ enneigé, la moitié du mur est en lambeau, la forme architecturale est parfaite. Je suis séduite, mais pour faire la photo je dois prendre du recul, je dois m'enfoncer dans la neige et plus loin dans le champ ; je suis inquiète, je suis en jean, je vais me tremper et je ne sais pas si le sol est mou ou dure, si je vais m'enfoncer, si je vais tomber, ça m'inquiète. Mais je persiste, je m'enfonce, mais je ne fais pas demi-tour, je me retourne plusieurs fois pour voir si je suis à la bonne distance pour faire la photo. Je pense que oui. Je suis contente, je souris, je fais plusieurs photos pour m'assurer d'en avoir une de bonne au moins, je veux m'assurer d'avoir l'image, je la veux absolument. Verticale horizontale, centrée sur le côté. Je l'ai en boite, j'en suis sure.

Je suis super contente, je souris d'un sourire énorme. Je suis fière de moi, d'avoir poussé, d'avoir continué malgré mes doutes, mes peurs. J'ai l'impression d'être sortie de ma zone de confort, je retourne vers la voiture euphorique.
Je me vois dans le reflet d'une vitre cassée, et j'ai tout de suite envie de me prendre en photo, commémorer cette émotion. La texture de la grange, et tous les éléments autour feront bien, c'est une bonne composition en plus.

Je suis tellement contente que je sautille pour rentrer à la voiture. La journée est maintenant parfaite à mes yeux, rien ne pourra changer mon humeur et je pense que cela est contagieux parce que je vois bien que T se détend aussi.

J'ai la photo que je voulais avoir depuis longtemps, je ne savais pas comment elle serait, mais elle était en moi mentalement depuis longtemps et j'ai le sentiment de l'avoir réalisée, j'ai la photo. C'est très satisfaisant.

– après avoir écrit cette autoexplicitation, j'ai écrit :
circulation de la tension. La tension que ressentait T au début est passée en moi et je me suis sentie mal ; mais après m'être mise en mode photo, je me suis tournée vers ce qui me faisait du bien, je me suis accroché à cette expérience qui me rend heureuse, et j'ai changé la tension en moi, et cela est contagieux dans le bon sens, car cela a changé la tension en lui et il s'est aussi détendu.

05/03/2021

Je suis assise sur un tabouret au labo argentique, je travaille mes photos en postproduction pendant que les étudiants font des tirages et me posent des questions.
Je commence les photos du chemin en automne près de la rivière au sable.
Avant ça j'avais remarqué que j'avais fait la même photo en automne et en hiver et j'étais contente du résultat. Je commence la postproduction sur cette image de la même façon que les autres images et une fois terminer je la regarde et je me sens bien, je ronronne de bien-être comme un chat en regardant cette photo. J'aime les valeurs de gris, son contraste, ses détails. Je sens comme une chaleur dans mon corps, je me sens confortable, un sentiment de bien-être et de satisfaction absolue, je ronronne tellement cette image me plait.

Je ferme les yeux et je suis sur ce chemin, je n'ai ni froid ni chaud, je suis bien, les couleurs de l'automne sur le sol, je souris. Je me souviens combien j'étais heureuse de prendre ses photos quelle satisfaction j'avais d'être là, de voir ce tapis de feuilles à terre et de pouvoir le capturer. Je me souviens à quel point j'aime cet endroit, ce chemin, d'être dans la forêt, dans la nature. J'aime tellement aller marcher là.

Je respire profondément comme si j'avais retenu ma respiration, tout d'un coup c'est comme si je laisse tomber une pression que je ne savais pas que j'avais, et dans cette respiration je ronronne encore. Je souris je me sens à jamais connectée avec ce lieu.

Je pense au moment où je fais des photos comme ça, je me rappelle vaguement le moment de la prise de vue, mais je me souviens du sentiment que j'ai dans ce lieu quand je le prends en photo : je m'arrête de marcher, Tim se tient derrière moi et attend. Je respire à fond, je suis tellement excitée de voir l'automne à nouveau, d'être à nouveau un témoin de la forêt.
Je me souvins oh combien la forêt me manquer quand j'étais au Vietnam, combien l'automne et le printemps me manquaient. J'en parlais souvent à l'époque.

Et quand je suis sur le chemin, je suis extatique, je sens mes yeux se remplir, je sens que je pourrais rester des heures devant ce paysage dans ce lieu et ne jamais m'en lasser.

En écrivant tout cela je vois l'image dans ma tête et je n'ai envie que d'une chose c'est de la regarder à nouveau.
J'ai aussi d'autres images de paysage que j'ai fait qui me viennent à l'esprit et qui ravivent cette même expérience.
J'ai décidé de regarder l'image après avoir écrit tout cela et j'ai vu que j'avais laissé des rayures comme sur d'autres images, mais à cet instant je ne pouvais pas la laisser comme ça et je l'ai ouverte dans Photoshop pour enlever les rayures.
Comme si je prenais soin de moi, j'ai réparé, j'ai pris soin de ma photo, soin de moi.

En regardant chaque photo, je me souviens de ces jours-là. Ces images sont des fenêtres silencieuses sur notre relation, les bons et les mauvais moments, mais moi seule peut les entendre chuchoter nos histoires, elles ne les racontent qu'à moi.
Les photos sont comme des pages qui me racontent des moments, des histoires de mon quotidien, de ma vie, de ma relation, du confinement. Des pages cryptées silencieuses pour vous, mais elles me chuchotent mes émotions, mon sensible. Elles ne parlent qu'à moi dans mon intimité.

12/07/2021 — Le Revest

Hier je suis allée au Revest avec papa. En arrivant sur la petite rue qui monte, papa a voulu conduire la voiture parce que c'était étroit. J'ai reconnu les murs qui n'avaient pas changé là où la mousse pousse, car l'eau y ruisselle depuis des décennies. Je ne suis pas venue la depuis 15 ans. Rien n'a changé et tout a changé en même temps.
Le portail n'est plus en bois, mais en fer ajouré, pourtant l'effet est le même. Je suis sortie pour aider papa à se diriger comme chaque fois.

Déjà je vois les différences, déjà je le dis « tiens ils ont enlevé ça » et papa aussi, on commente sur nos souvenirs et les différences entre aujourd'hui et avant.
Mais le cyprès est toujours là. Les colonnes et le muret sont toujours là. Je vois cela et ça m'apaise. La structure est toujours là.

Je passe sous la terrasse avec la pergola et l'arbre à kiwi que Gros-pape avait planté.

C'est plus petit que dans mes souvenirs, tout est plus petit que dans mes souvenirs.
Pourtant je suis venue ici en tant qu'adulte, mais ce sont les souvenirs et les sensations de mon enfance qui domine ici.

L'herbe est sèche et parsemée, je me souviens d'une pelouse dense, verte et fraiche.

L’arbre au centre du jardin n’est pas celui de mon enfance, celui-ci est celui que mon grand-père avait planté, il était tout frêle dans mon souvenir. Il est grand et fort maintenant. Je n’en fais pas la photo pourtant ni la photo de la balançoire à côté.

Je commence à faire des photos, je cherche un point de vue pour la maison vue du jardin. Je cadre le haut de la pergola, c’est l’image la plus représentative, celle qui me satisfait, car elle parle à mes souvenirs, je me sens apaisé quand je clique, ça y est j’ai le Revest dans mon appareil. Photographier la terrasse est le plus difficile, je n’arrive pas à trouver un point de vue, je n’ai pas de grand angle, je suis très limité par mon choix d’appareil photo, je suis un peu fâchée contre moi-même. Je décide de découper en plusieurs points de vue et en détail la pergola et la terrasse. Je me sens inquiète de ne pas avoir pris toutes les photos de mes souvenirs, toutes mes images mentales.

Je ne cherche qu’à faire des photos des images que j’ai mentalement de mon enfance au fond.

Papa parle avec M. A, le nouveau propriétaire, ils ont fermé la terrasse couverte où il y avait la cafoutche de M. Giraud et en ont fait une véranda. Il n’y a plus le treillis où poussaient les roses de Mamie et dont je peux encore sentir l’ombre douce et le parfum de ses roses si délicates. Quelle vision ultra romantique de ce lieu !
Je ferme les yeux et je peux encore voir cet espace, je souris. Les odeurs de mon enfance me reviennent alors que j’écris ceci.

M. A nous emmène vers le jardin en terrasse. Les bassins à poissons de mon grand-père sont toujours là, mais sans les poissons, les précieuses carpes. Je prends une photo, mais je sais qu’elle ne ressortira surement pas, car nous sommes sous les arbres et il fait trop sombre, mais je prends quand même la photo parce que j’ai besoin de mon image-souvenir.

En écrivant cela, je me souviens quand j’allais dans le cagibi / le cafoutche du jardin pour prendre la nourriture à poisson, mais sans l’autorisation de mon grand-père. Je ris à cette idée.

Sur la première terrasse il y avait le jardin potager de Mr Giraud, aujourd’hui c’est une piscine. Les terrasses sont toujours là, mais il n’y a plus d’arbres fruitiers, no abricot ni cerisiers, ils sont tous morts. Il n’y a plus la balançoire rouillée qui grincer no le grand arbre qu’on essayait d’atteindre en se balançant de plus en plus fort. Il n’y a plus le terrain de boule. Il n’y a plus rien de mon enfance.
Je fais littéralement face à mes souvenirs

Je prends une photo de la colline et des terrasses vides, jaunes d’herbes sèches. Je me tourne vers la piscine et là Mr. A et papa discute, je les prends en photo, c’est mieux que la piscine seule, elle ne m’intéresse pas.

Il y a devant un buisson une vieille chaise en bois en train de tomber en lambeau. Papa reconnaît immédiatement les chaises de jardin qu’aimait tant mamie et dans lesquelles

elle était toujours assise. M. A nous explique que lui et sa femme ne peuvent pas s'en séparer, ils ne savent pas pourquoi.
C'est une ruine du passé.
Papa me dit de prendre la photo, ce qui semble être une évidente bonne idée, mais je suis moins émue comparé à l'émotion des bassins, cette chaise ne m'évoquait rien en fait, je n'ai pas d'images souvenirs. Papa parle de ses souvenirs de Mamie (sa mère) dans cette chaise et je fais plusieurs images.
Est-ce que les souvenirs de papa me contaminent ? C'est évident, je forme, ou je e souviens d'une image de Mamie dans une de ces chaises, je crois que c'était une photo dans un album.

On redescend à présent pour voir l'intérieur, je ne prends pas de photos là, c'est leur espace privé et il n'y a pas assez de lumière. L'intérieur a complètement changé c'est évident, des murs sont tombés d'autres ont été créés.
Mais deux choses n'ont pas changé les portes, l'entrée du salon et le couloir vers l'escalier, les murs là sont très épais au moins 1 m, les arches sont les mêmes.
Je pose ma main sur le mur l'émotion monte.
Je ferme les yeux et je peux revoir encore l'intérieur de cette maison, comme c'était avant.
Je me souviens de l'odeur d'engrais chimique qui me piquait le nez dans la cafoutche du jardin de M. Giraud, je me souviens de l'odeur du thé de Mamie, le Lapsang-souchong, elle le buvait le matin sous la terrasse couverte près des roses, le matin vers la fin du mois de mai.

31/07/2021 — Cuers

Je rejoins Marc et Édith chez eux dans leur maison au centre même du village. Ils me montrent les portraits de nos ancêtres Frilet, 4 peintures, 2 photos. Je me dis quand j'aurais fini avec les Vola, je me mettrais au Frilet, l'oncle de maman Georges avait déjà fait des recherches généalogiques très poussées. Voir tout ça me donne envie.

Marc prend sa voiture et je le suis dans la mienne, je n'étais jamais allée à la maison de Cuers en conduisant la voiture moi-même ; je ne connais pas le chemin, mais je reconnais la route, les tournants, le rond-point. On arrive au niveau de la nationale, c'est une route qui a été construite vers mes 17 ans et pour la traversé je me souviens que c'était super dangereux, je me prépare à l'intersection, mais à la place je vois un beau rond-point, je suis soulagée, il n'y a pas de danger. Après deux tournants encore je reconnais les vignes et la terre rouge, je me souviens de la dernière fois où je suis venue avec Philipp.

Marc me montre ce qu'ils ont fait depuis qu'ils ont repris la propriété, il a planté des oliviers dans le champ à l'avant des vignes.
Je me souviens des cerisiers qu'il y avait là avant. Je dis à Marc que dans mon enfance on passait des après-midis entières dans les arbres à manger les cerises pendant que maman elle les ramassait, mais maintenant je me demande si je faisais vraiment ça ou si c'est quelque chose que j'ai entendu et que je répète simplement : mythologie familiale que je me raconte.

Marc ouvre la maison, et je vois qu'ils n'ont rien touché, tout est exactement comme avant, même les meubles !
Je vois la table à droite de la porte, je passe la main en caressant le bois et j'ouvre le tiroir.
Cette table où Mamoune avait rangé des feutres pour moi pour dessiner, je devais avoir 7 ou 8 ans, j'avais ouvert ce tiroir pour prendre les feutres et Jacqui en me voyant faire me met une claque mémorable en m'interdisant de toucher à ses affaires, scandale familial. Papa et maman étaient furieux et je pense que nous étions partis. On en parle encore de temps à autre de cette histoire-là surtout quand Jacqui vient dans la conversation.

La cuisine est toujours la même, mais l'échelle de bois centenaire pour monter à l'étage est maintenant un escalier plus pratique et raisonnable.

Marc me laisse et retourne chez lui. Je suis seule à Cuers pour la première fois.
Je me demande quand était la dernière fois que je suis venue et de mémoire c'était à la mort de Jacqui, je pense, quand nous avions répandu ses cendres dans le champ au fond à droite, avant des abricotiers, maintenant des oliviers.

J'ai trois appareils photo avec moi et en plus mon cellulaire. J'ai les mains encombrées, je jongle entre les trois. Avec les deux 24x36, je fais en sorte de doubler mes images pour être sûre qu'elles soient réussies.
Je cherche l'endroit où il y avait le noyer, l'arbre sous lequel on faisait l'apéro l'été, je vois encore la table ou Jef découpait le saucisson. Je ne trouve pas vraiment, je cherche tête vers là-bas la marque de la souche. Je cherche mon image-souvenir. Puis je me retourne et je regarde vers le platane et l'espace avec le gravier, là où on installait la grande table en plastique blanche pour les grands repas de famille. Je prends cette image-souvenir au moins trois fois, j'ai besoin de me rassurer que j'aurais les images.

Je sais que je suis sur le même plan que pour Le Revest, je cherche à prendre en photo mes souvenirs, le lieu de mes souvenirs, mes images-souvenirs.

Je me dirige vers le bassin et le puits, mais je ne peux pas photographier le puits tout est trop sombre, je sais que ça ne passera pas, alors je me faufile sous le préau encombré pour atteindre un point de vue.

Avant de venir j'étais très stressée et angoissée par d'autres problèmes triviaux et dans la voiture en venant je savais que me mettre à la photo aller être un moment de répit, enfin je l'espérais. Et là maintenant en écrivant, je ne me souviens pas être angoissée quand je faisais mes photos.

Je suis concentrée sur mes souvenirs, sur ma prise de vue.
Depuis que je prépare cette visite, je pense aux champs de mon enfance. Alors je me mets en marche, c'est là que je vais.

En relisant cela, en y repensant quand je marche en direction du grand chêne, je me revois enfant gambadant, marchand vers ce chêne prenant le chemin seule, allant à l'aventure laissant derrière moi la famille à leur occupation. Je me rends compte que déjà à l'époque j'avais le gout d'explorer de partir à l'aventure seule.

Paysage intérieur.

J'arrive au niveau du grand chêne, je sais que ce champ, qui à l'époque était à l'abandon et plein de buissons piquants et de genets qui le rendaient inaccessible, est aujourd'hui un champ de vigne qui offre une vue dégagée.
Je ferme les yeux et je revois ce champ sombre, rempli d'arbuste grand et de genet, d'arbres qui piquent, je me souviens avoir essayer à de nombreuses reprises de l'explorer, mais à chaque fois je renoncer, je n'arrivais pas à aller assez loin, ce champ m'était impénétrable.
Et là sur la gauche il y a l'autre champ, lui un champ d'olivier, là où on a versé les cendres de Jacqui et Mamoune.

Il fait très chaud, c'est en plein cagnard, je sens une goutte de sueur le couler le long du dos.
Je regarde les palmiers du jardin voisin c'est bizarre de voir ces arbres-là.

Je m'avance pour prendre les photos vers le centre du champ parce que c'est par là que les cendres sont répandues. Il y a des petits fagots de bois sous un olivier c'est un détail qui apaise le regard sous la lumière écrasante du midi.
Je traverse le champ vers la forêt et la colline que j'avais exploré avec Mamoune enfant. Il n'y a plus de chemin visible, tout est envahi par les buissons. Mon pantalon est retroussé et je me pique et m'égratigne aux chevilles, mais je ne rebrousse pas chemin cette fois-ci, je pousse je me fais un passage je prends des photos, je suis fière de moi.

Mais au bout d'un moment je ne vois plus vraiment de possibilité de passage, j'ai chaud. Je pense que de toute façon ça suffit, j'ai ce qu'il faut au point de vue photo, j'ai capturé l'essentielle de mes souvenirs, je me retourne et commence à faire le chemin inverse. Je remarque un fil électrique étrange et très incongru dans la forêt. Je le prends en photo, il est comme moi incongru.
Je suis le fil pour voir d'où cela vient et il y a un petit dégagement qui va vers un champ, je me faufile. Et là je suis heureuse, je vois un champ comme celui de mon enfance, envahi par des buissons, de genêt et d'autres arbustes.
Une fois de plus en poussant un peu plus loin, en sortant de ma zone de confort j'arrive vers quelque chose d'extraordinaire pour moi, une fois de plus j'ai cette narration dans ma tête, je me dis comment c'est parfait — je fais BEAUCOUP de photos — je me sens bien, apaisée et heureuse. Je partage ce sentiment avec Tim en lui envoyant des photos de mon téléphone. Je me dis comment je me sens bien dans ce moment, j'ai envie de rester là à l'ombre, mais je ne peux pas rester là non plus trop longtemps dans mon souvenir.

Je retourne vers le champ d'olivier et je vois deux arbres que je n'avais pas remarqués avant, ils font comme une porte d'entrée dans ce lieu fantasmagorique de cette forêt de mes souvenirs. Je fais la photo. Comme des portes qui marquent l'entrée d'un village au Vietnam.

Je repasse devant le grand chêne et je prends plusieurs photos il a toujours été là lui.

De retour vers la maison je m'arrête devant le champ, lui aussi envahi par les herbes sèches, je repense à la belle pelouse verte entretenue par ma grand-mère. Je prends des photos de la maison, de la lumière.

Je me revois dans cet après-midi d'été quand j'étais enfant, je devais sortir du bassin parce que j'étais en maillot, je ne devais pas avoir plus de 10 ans et un de mes cousins guillaume ou Frédérique me dit que je devrais perdre du poids. Dans mon fort intérieur cela m'enrage qu'il ait osé dire ça à une enfant, à moi enfant. Comment en un instant il a fait naitre en moi une vie de complexe et une relation à mon corps difficile. Il n'y a pas eu que lui, mais je me souviens tellement bien de cette instance. Il y a de ces petites phrases assassines dont on se souvient toute sa vie.

Faire face à ses souvenirs, comment ils ont construit mon rapport à ma famille Frilet. Je me suis toujours sentie être un outsider, ne faisant pas vraiment partie du clan Frilet. J'étais plus une Vola. Et pourtant ce lieu et ses souvenirs sont autant constituants de la personne aujourd'hui. Ce que je me raconte, le récit que j'en fais dans ma tête est tout autant constituant que le reste. J'étais peut-être un outsider, mais ce lieu, cette famille fait partie de moi tout autant.

13/08/2021 — Le Chalet — Serre-Chevalier

Je dépose les parents au début de leur chemin de balade et je vais en voiture au chalet.

Je monte le raidillon (c'est comme ça que maman appelle cette petite rue qui est très raide et souvent en hiver s'il y a de la neige et de la glace et que la voiture n'a ni chaine ni pneu neige, elle est impossible à monter). Je ne suis pas souvent allée au chalet en conduisant la voiture moi-même.

Les boites aux lettres ont changé et il y manque un arbre.

J'arrive au bout du chemin où il y a le parking, il y a beaucoup de voitures au moins 3 et une autre jusque devant la porte de la cuisine, sacrilège ! je ne suis pas très contente je me dis c'est quoi ce bordel, depuis quand est-ce qu'on se gare là ?
Je me rends compte en écrivant cela à l'instant que les discussions que l'on a eu la vieille au sujet de ce cousin maintenant propriétaire m'ont donné beaucoup d'a priori négatifs, surtout des remarques de maman.

Luc m'avait pourtant dit qu'il ne serait pas là. Je prends mon sac et je me dirige vers l'entrée à l'ombre près de la cuisine pour voir si la meule est toujours là. Il fait très chaud, la meule est toujours là. Je souris, je me revois enfant monter et m'asseoir dessus en imaginant que c'est un cheval ou une moto, elle est vraiment toute petite en fait !

Je me retourne et je vais vers l'autre côté de la maison, je vois que Luc a changé les baies vitrées, la pelouse et les graviers sont toujours là. Je vois une grosse piscine gonflable bleue sur la pelouse à côté du ruisseau et d'un coup je vois la copine de Luc qui est là en fait. Elle me surprend je ne m'y attends pas, je dois faire la conversation, ugh ! je ne me souviens pas de ce que l'on dit, je lui explique ce que je fais là, mon projet, etc.

Je crois bien lui dire que des trois maisons c'est celle-ci avec laquelle j'ai le plus d'affinité, je suis la plus attachée à cette maison, car nous y avons passé beaucoup de temps, été, hiver, automne, etc. j'y ai beaucoup de souvenirs.

Tout en lui parlant, je vois les fleurs et toutes les herbes hautes qui poussent autour du ruisseau le cachant complètement. Le gros rocher et le petit réservoir, où on fabriquait des barrages et faisait naviguer nos bateaux de bois sculpter dans des écorces, sont inaccessibles. Tout est envahi par les herbes hautes, impénétrables. Mon enfance s'est passée là au bord de ce ruisseau et je ne peux pas le voir, je ne peux pas le photographier, il a disparu sous la végétation, j'ai un énorme pincement au cœur de ne pouvoir le voir et de ne pas pouvoir le photographier… mon ruisseau…

Je fais le tour complet de la maison, un tour de reconnaissance. Je sors mes appareils photo maintenant que je sais à quoi m'attendre.
Je cherche mes souvenirs dans les lieux, dans les détails, je cherche à tout prix à contourner ce qui ne correspond pas à mes souvenirs, notamment cette horrible piscine bleue qui est au milieu de tout, ugh ! je râle intérieurement.

Je traverse le ruisseau par le petit pont, il est toujours là lui au moins et juste à côté de lui les arbres ont été taille, mais eux aussi sont toujours là, on y fabriquait nos cabanes enfants.

En fait tout est comme avant, mais rien n'est entretenu, tout est envahi par les herbes hautes.

Je marche dans le champ pour prendre un peu de distance. Je photographie les arbres à cabanes et je double les photos sur le holga et sur le Ricoh, tout pour ne rien perdre.

Le champ à côté du chalet, on n'y allait pas souvent, techniquement il n'est pas dans la propriété, puis j'avais peur des vipères, mais il a toujours été là immobile, jamais fauché avec ses herbes hautes.
Je souris, il est beau
Paysage de mes souvenirs, de mon enfance, je le photographie.

Je n'ose pas encore me retourner pour photographier « le ruisseau », je suis encore fâchée par la végétation qui a tout envahi.
Je marche le long du champ pour voir ce qu'il y a plus loin, là où on allait l'hiver pour faire de la luge, mais je ne me souviens pas de grand-chose, je ne photographie pas.

J'ai pris de la distance et maintenant je reviens sur mes pas, j'avance vers la maison, vers le chalet, maudite piscine devant qui gâche tout, je ne la veux absolument pas sur mes photos, je cadre en conséquence pour l'éviter.

Je regarde vers le ruisseau et je commence à faire la paix avec la végétation qui a envahi mon ruisseau, ce sont de belles fleurs — j'apprivoise cette nouvelle forme du lieu
Je prends plusieurs photos, puis je me place sur le pont et je prends mes pieds en photos : je suis là, enracinée, sur mon petit pont de bois.
Je fais beaucoup de photos de mes pieds même avec mon iPhone, la lumière est belle, la couleur du bois et de l'herbe vont bien ensemble.
Il y a beaucoup d'eau cette année et le ruisseau est bruyant, il est là même s'il est invisible, on ne le voit pas, mais on l'entend, il est toujours là.

Je cherche à photographier mon chalet avec le moins de distraction de son état présent possible, je prends en photos mes souvenirs.
Je photographie le côté du chalet en face du grand sapin, de long en large et en travers. Je sais que le côté ruisseau est impossible à cause de cette maudite piscine et puisque le côté sapin est celui qui semble avoir le moins changé. On y mettait les chaises longues à l'époque plein soleil.

Je fais le tour de la maison par le parking, les escaliers qui vont chez Georges et Paulette et la fenêtre de ma chambre, de la chambre des enfants. Je ferme les yeux je peux encore imaginer la vue de cette fenêtre : il me suffirait de me retourner pour en faire la photo, mais à la place c'est une photo de la fenêtre que je veux faire, car c'est le chalet qui porte mes souvenirs : il est le contenant physique de mon passage ici, des traces de moi, de ma mémoire, de mes souvenirs.

Cette façade était la première chose que l'on voyait en arrivant, on était chez nous, en vacances on était bien. Je fais beaucoup de photos il me faut absolument cette image.

Puis je vais vers la meule, le jeu de mon enfance (en écrivant cela, je souris tellement). Je la prends en photos toujours en m'assurant de l'avoir sur plusieurs appareils.

Je finis le tour de la maison, je ne peux pas photographier la porte de la cuisine ni cette façade, car il y a une voiture juste devant et des motos. Je ne veux pas voir des traces de Luc dans mes images, car ses traces font du chalet son chalet et ce ne serait plus le mien, celui de mes souvenirs.

Ce que j'ai pu aimer cet endroit, la vie continue ce n'est plus chez nous, mais des trois maisons c'est celle qui est la plus douloureuse à voir dans sa contemporanéité. Je pars sans regarder en arrière une dernière fois, pas besoin, j'ai mes photos maintenant.

17/09/2021

C’est le matin, je me pose devant mon ordi avec mon café, prête à en découdre avec ces photos. J’ai deux sets des photos d’albums de famille et des photos des maisons de campagnes des dites familles.

Je cherche à faire des assemblages, je commence avec le Revest, car deux photos anciennes sont vraiment en résonnance avec mon souvenir. Je tente différentes techniques de superposition, de découpage d’une image pour voir l’autre apparaître en dessous, mais esthétiquement ça ne me plait pas du tout, l’effacement est trop évident.

Je tente des modes de fusion et de superposition, je pense que cela va pouvoir fonctionner, mais les deux images choisies pour cela ne fonctionnent pas ensemble.

Je décide de changer alors de maison, je me concentre sur le chalet. Je choisis l’image de maman et moi à la montagne et une image du chalet où l’on voit la pelouse et la baie vitrée ; je fais des superpositions en mode de fusion et ça fonctionne bien, j’utilise le masque de fusion et je place l’image sur le côté, je suis satisfaite du principe. Je souris à voir et ressentir la tendresse avec laquelle maman me prend dans ses bras.

Ça remue en moi tous nos problèmes familiaux, nos relations toxiques et comme cela m’infecte, m’affecte. J’ai besoin d’évacuer pour que cette série marche. Je vis un moment de transition. En travaillant les photos, j’ai l’impression de m’apaiser.

Après ce premier photomontage réussi, j’ai maintenant une méthode pour les autres, je décide de ne choisir que des photos où je suis moi seule ou avec Anaïs, une seule avec ma mère.

Je suis le centre de cette série, et non les autres membres de ma famille. Ce sont mes souvenirs, mon rapport avec ces lieux.

Je place comme des fantômes de ma vie dans mes lieux, mes maisons qui ont marqué mon enfance sont le réceptacle, le contenant physique de mon histoire, elles sont la trace.

J’arrive à nouveau au Revest. Je tente de placer plusieurs photos, je respire une fois que j’ai trouvé l’image qui fonctionne. En évacuant je me permets de me recentrer sur moi et mes souvenirs, mes rapports avec ces lieux.