

ÉCLAIRAGES

L'art du portrait : de l'intime au collectif

PAROLES D'INVITÉS :

**SERGE TISSERON
ANDRÉ GUNTHERT**

PORTRAIT / AUTO PORTRAIT :
QUELLE CULTURE ?

LA MISE EN SCÈNE DE SOI
DANS LE 9^e ART

L'EXPRESSION DE SOI
ET LA REPRÉSENTATION
DU MONDE

LE PORTRAIT COMME
ENJEU D'ÉDUCATION

*Une artiste à
l'œuvre :*
Sandrine Revel
Illustratrice

RÉGION
AQUITAINE
LIMOUSIN
POITOU-CHARENTES

écla

écrit cinéma livre audiovisuel

N° 05 - Printemps 2016

ÉDITO

Voici un numéro singulier d'*Éclairages* : pour la première fois, la revue d'Écla est associée au Forum du regard en reprenant le thème de sa 14^e édition : « L'art du portrait : de l'intime au collectif » (Voir article p. 36). Ce numéro 5 d'*Éclairages*¹ constituera le document ressource du forum explorant le sujet du portrait et de l'autoportrait avec la plupart des interlocuteurs invités les 14, 15 et 16 mars à Bordeaux et à Bègles². Il est à souligner par ailleurs que ce numéro et cette 14^e édition du forum sont les premiers à se produire sous l'égide de la nouvelle région ALPC (Aquitaine-Limousin-Poitou-Charentes).

Comme toujours, l'éducation à l'image est au centre de ces rencontres et projections mais, nouveauté de cette édition, Écla, qui a créé un service de développement des publics et des territoires, a élargi les horizons du Forum du regard aux problématiques de l'éducation artistique dans les domaines du livre, de la bande dessinée et de la lecture.

Le portrait et l'autoportrait sont aujourd'hui omniprésents dans ces différents domaines. Pour les créateurs, artistes, chercheurs ou simples citoyens, le « moi » est plus que jamais source d'inspiration. Le cinéma, la littérature, la bande dessinée regorgent de cette recherche personnelle que démultiplient les réseaux sociaux. On pourrait y voir un signe supplémentaire de la suprématie d'un individualisme forcené ou la manifestation d'un narcissisme exacerbé, voire d'un

voyeurisme assumé à l'heure où privé et public se mélangent allègrement. Et, comment le nier, il peut y avoir de cela dans l'exaltation d'un intime qui efface toutes les frontières au nom d'une transparence portée au sommet des valeurs de la société contemporaine. Mais le portrait et l'autoportrait appartiennent depuis la nuit des temps à la tradition de la création picturale ou littéraire.

L'autoreprésentation a des facultés thérapeutiques mais elle est aussi riche d'une confrontation au monde. La mise en scène du moi autorise la découverte de l'autre. Elle peut même la favoriser.

Le « je » peut être dominateur ou modeste. Le portrait, lui, porte en son sein l'autoportrait : il interroge toujours les affinités profondes de son auteur mais aussi la place qu'il occupe face à son personnage et la liberté qu'il accorde à son lecteur/spectateur.

Dans le meilleur des cas, le portrait se fraye un chemin étroit de l'intime au collectif et assure le passage escarpé du particulier à l'universel. Tous ces questionnements sont au centre des analyses et des réflexions, des « regards » souvent passionnés des auteurs de ce numéro d'*Éclairages* qui permettra de nourrir sans préjugés les débats et rencontres du Forum du regard 2016.

Hugues Le Paige
Président

1. Un dossier complémentaire accessible sur la revue numérique *Éclairs* élargira le périmètre du sujet : <http://eclairs.aquitaine.fr>

2. L'événement est organisé avec le soutien de la Drac Aquitaine-Limousin-Poitou-Charentes, le CNC, la Région Aquitaine-Limousin-Poitou-Charentes, le Conseil départemental de Gironde et le Rectorat de l'académie de Bordeaux. Il est accueilli par le cinéma Le Festival, le Centre de formation de la Croix-Rouge de Bègles et le cinéma Utopia de Bordeaux.



ÉCLAIRAGES

N° 05 - Printemps 2016

Illustration de couverture :
Sandrine Revel

Éclairages est la publication semestrielle de l'agence régionale Écla : écrit, cinéma, livre, audiovisuel, association Loi 1901.

Directeur de la publication :

Hugues Le Paige
Responsable de la publication :
Emmanuelle Schmitt
Rédactrice en chef :
Catherine Lefort

Comité de rédaction :

Mia Billard, Stéphanie Collignon,
Florence Delaporte,
Myrthis Flambeaux,
Nathalie Flouret, Sébastien
Gouverneur, Hugues Le Paige,
Virginie Mespoulet, Hélène
Pernette, Emmanuelle Schmitt.

Ont collaboré à ce numéro :

Nathalie André
Lucie Braud
Christophe Chauville
Christophe Dabitch
Joël Danet
Olivier Desmettre
Elsa Gribinski
Catherine Lefort
Hugues Le Paige
Catherine Mao
Hervé Pons Belnoue
Delphine Sicut
Muriel Tinel-Temple

La rédaction remercie chaleureusement :

Edmond Baudoin, Mélanie Bourdaa, Dominique Cardon, Laëtitia Carton, Bertrand Cheminade, Joël Danet, Christophe Goussard, André Gunther, Carole Lataste, Philippe Lejeune, Hugues Le Paige, Clément Leroy, Nicolas Louvancourt, Catherine Mao, Patrick Ochs, Sandrine Revel, Christian Rouaud, Emmanuelle Samson, Delphine Tambourindeguy, Muriel Tinel-Temple, Serge Tisseron, Lucas Vernier.

Conception graphique :

Dan Maurin / www.dandan.fr

Pour écrire à la rédaction :
catherine.lefort@ecla.aquitaine.fr

Diffusion : Catherine Lefort

Correction : Jean Bernard

Maugiron / jbm33@free.fr

Imprimeur : BLF Impression

www.blfimpression.fr

ISSN : 2273-8851

Dépôt légal : mars 2016



14



20



36



44



18



30



40

SOMMAIRE

L'art du portrait : de l'intime au collectif

Paroles d'invités

04 Le portrait en question

Serge Tisseron, psychiatre et psychanalyste

Entretien par Hervé Pons Belnoue

07 De la puissance des représentations

André Gunthert, maître de conférences à l'EHESS

Entretien par Hervé Pons Belnoue

Portrait / autoportrait : quelle culture ?

10 Pour l'autobiographie

Philippe Lejeune : écrivain, universitaire, cofondateur de l'APA

Entretien par Elsa Gribinski

12 L'art de l'autoportrait au cinéma

Par Muriel Tinel-Temple, docteur en sciences du langage

14 Le portrait comme miroir

Par Hugues Le Paige, journaliste politique et réalisateur

16 « Aller chercher en chacun ce qu'il a d'unique »

Christian Rouaud, scénariste et réalisateur

Entretien par Christophe Chauville

18 Behind the portrait

Lucas Vernier, réalisateur

Entretien par Catherine Lefort

La mise en scène de soi dans le 9^e art

20 L'autoportrait en bande dessinée

Par Catherine Mao, universitaire

23 Une artiste à l'œuvre :

Sandrine Revel

Carte blanche à Sandrine Revel, illustratrice.

Entretien par Lucie Braud

28 Le portrait, un air de famille

Regards croisés d'Edmond Baudoin, auteur de bandes dessinées et Laetitia Carton, réalisatrice

Entretien par Christophe Dabitch

L'expression de soi et la représentation du monde

30 L'autoportrait filmé, regard sur soi, regard depuis soi

Par Joël Danet, Vidéo Les Beaux Jours

32 Le nouveau « théâtre du soi » : une visibilité en clair-obscur

Dominique Cardon, sociologue, chercheur

Entretien par Elsa Gribinski

34 Représentation sociale des fans de séries TV sur le Web

Mélanie Bourdaa, chercheuse et maître de conférences à l'université Bordeaux-Montaigne

Entretien par Delphine Sicet

Le portrait comme enjeu d'éducation

36 Le Forum du regard : un récepteur transmetteur

Par Nathalie André

38 Recomposer le puzzle

Emmanuelle Samson, artiste plasticienne

Entretien par Olivier Desmettre

40 J'y Suis, j'y étais {livre de portraits}

Carole Lataste et Christophe Goussard

Entretien croisé par Nathalie André

42 Portrait d'un temps fugace

Bertrand Cheminade, enseignant et Patrick Ochs, photographe

Entretien croisé par Christophe Dabitch

44 iDi décortique la représentation de soi sur les réseaux sociaux

Nicolas Louvancourt et Delphine Tambourineguy, artistes et membres du collectif iDi (Interaction d'idées)

Entretien croisé par Delphine Sicet

46 Portrait de l'association (en) pédagogue

Clément Leroy, animateur à Hors Champs

Entretien par Olivier Desmettre

47 Des livres

Retrouvez la suite du dossier sur :

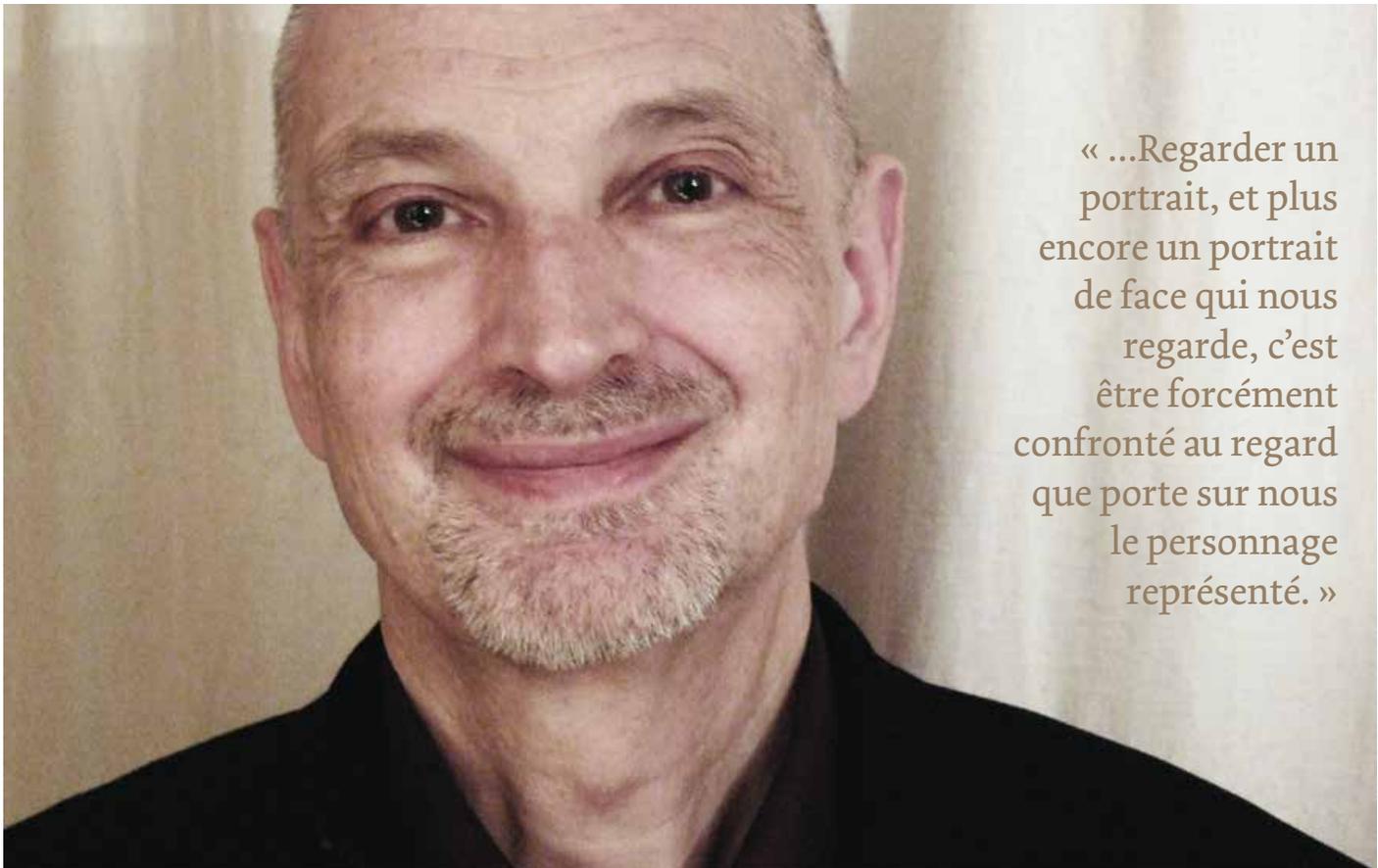
ÉCLAIRS
la revue en ligne d'Éclair

eclair.aquitaine.fr



14 *Il fare politica* de Hugues Le Paige / *Dérives* (2005)
18 *Behind the yellow door* de Lucas Vernier / *L'Atelier* documentaire (2016)
20 *Dingodossiers* de René Goscinny et Gotlib, Dargaud (2006)
30 *Demain et encore demain* (Journal 1995) de Dominique Cabrera (1998)
36 Emmanuelle Samson & Guillaume Hillairet - Photo : Stéphane Klein / *Résidence Chalet Mauriac* 2013.
40 *Matilde et son père* - Photo : Patrick Ochs
44 Photo atelier vidéo d'animation / Café Music, Mont-de-Marsan

PAROLES D'INVITÉS



« ...Regarder un portrait, et plus encore un portrait de face qui nous regarde, c'est être forcément confronté au regard que porte sur nous le personnage représenté. »

Serge Tisseron - Photo : Serge Bon

Le portrait en question

Entretien avec **Serge Tisseron** / Propos recueillis par **Hervé Pons Belnoue**

Serge Tisseron est psychiatre, docteur en psychologie habilité à diriger des recherches, membre de l'Académie des technologies, chercheur associé à l'université Paris VII Denis-Diderot (CRPMS)¹. Il a réalisé la première thèse sous la forme d'une bande dessinée (1975), puis découvert le secret de la famille de Hergé uniquement à partir de la lecture des albums de Tintin (1983). Il a imaginé en 2007 les repères « 3-6-9-12, pour apprivoiser les écrans », et l'activité théâtrale appelée « Jeu des Trois Figures » pour développer l'empathie et lutter contre la violence. Il a créé en 2012, en lien avec le Medde², le site « memoiresdescatastrophes.org, la mémoire de chacun au service de la résilience de tous ». Aujourd'hui pour *Éclairages*, il questionne le portrait...

Hervé Pons Belnoue – *Quelle question pose le portrait ?*

Serge Tisseron – Il pose avec une acuité particulière une question qui concerne l'ensemble de nos relations aux images. Sont-elles seulement des représentations, ou bien certaines d'entre elles n'auraient-elles pas le pouvoir de rendre réellement présent ce qui y est figuré, et de contenir un peu de sa réalité ? Il est impossible d'échapper à cette question quand nous sommes face à un portrait. Regarder un portrait, et plus encore un portrait de face qui nous regarde, c'est être forcément confronté au regard que porte sur nous le personnage représenté. Les fantômes apparaissent d'ailleurs souvent à travers les tableaux qui les représentent, et cela reste vrai dans *Les Aventures de Harry Potter*.

La représentation d'un personnage est censée pouvoir bien mieux retenir quelque chose de lui que les objets qui lui ont appartenu ou que la maison qu'il a habitée. L'idée que la galerie des ancêtres nous regarderait, que nous serions soumis à leurs regards à travers leurs portraits, parcourt toute notre culture. C'est aussi la logique du masque. On sait bien qu'un masque est un masque mais on ne peut pas s'empêcher de lui attribuer des intentions. Le portrait est lui aussi au cœur de cette question. On a beau nous dire qu'une image n'est qu'une représentation, on ne peut pas s'empêcher de penser que dans un portrait il y aurait un peu de la réalité de celui qu'il représente.

H.P.B. – *Le portrait nous confronte alors à la thématique du double ?*

S.T. – L'existence du portrait comme double, et pas seulement comme image, est un cas particulier de la question de la présence réelle du figuré dans son image que je viens d'évoquer. Mais c'est en effet avec la figuration humaine que nous avons le plus de difficulté à maintenir l'image dans un statut de représentation. D'ailleurs, l'image de l'empereur était utilisée dans l'Empire romain pour imposer sa présence. Ses sujets devaient les mêmes attentions à ses images qu'à lui-même. Nous ne sommes pas loin de l'idée qu'il puisse y avoir un peu de lui dans chacune des statues qui le représentent.

Notre culture chrétienne s'est employée dès l'origine à chasser cette conviction, mais comme il est impossible de l'exclure totalement de l'esprit humain, le christianisme a essayé de la cantonner à un seul domaine en l'excluant de tous les autres. Pour le christianisme, ou plutôt pour le catholicisme puisque le protestantisme a voulu rompre avec ce choix, toutes les images seraient des signes et seulement des signes, tandis que la présence réelle du représenté dans sa représentation se limiterait à l'hostie consacrée. Seule cette image incarnerait pour de vrai ce qu'elle représente, à savoir le corps du Christ. Mais l'effort demandé par le christianisme de ne voir dans toutes les images, aussi bien religieuses que profanes, que des représentations, s'est toujours opposé à une pente naturelle de l'esprit humain à penser que les images contiendraient en réalité quelque chose de ce qu'elles représentent. Ce sont ces pouvoirs des images que j'ai formalisées en 1995, dans mon livre *Psychanalyse de l'image, des premiers traits au virtuel*, sous le nom de « pouvoirs d'enveloppement » et de « pouvoirs de transformation », en montrant leur articulation avec les pouvoirs de signification. Et ce n'est finalement ni la religion chrétienne, ni la sémiologie qui lui a emboîté le pas (en prétendant réduire toutes les images à des signes) qui ont fait évoluer la situation. C'est la photographie ! Ou plutôt l'extraordinaire généralisation de la photographie permise d'abord par des appareils argentiques de plus en plus simples d'usage, puis par l'invention du numérique. Plus les images de chacun se multipliaient, et moins il devenait possible de penser que chacune d'entre elles pourrait contenir en réalité quelque chose de ce qui y était représenté.

H.P.B. – *La photographie a été une vraie rupture ?*

S.T. – Oui. D'abord une rupture démocratique. Avant elle, seuls les nobles et les riches bourgeois pouvaient se faire portraiturer. Le portrait était une manière d'affirmer une condition supérieure. Avec l'invention de la photographie et notamment les portraits d'August Sander³, le peuple est photographié. L'identité de chacun est valorisée et elle ne l'est pas uniquement sur le modèle noble ou bourgeois. Mais surtout, avec la photographie, faire le portrait de quelqu'un est devenu une pratique populaire.

H.P.B. – *Le portrait comme une métaphore du sujet...*

S.T. – Il est en réalité bien plus qu'une métaphore, il est une véritable incarnation capable même d'entrer en concurrence avec l'original. C'est l'histoire de Balzac qui ne voulait pas se faire photographier car il pensait que chaque cliché lui volait un petit peu de lui-même...

Si on veut placer la question du portrait dans l'époque actuelle,

il faut parler du débat autour des caricatures du prophète. Face à la colère d'une partie du monde musulman, la réponse de beaucoup d'intellectuels occidentaux a été très condescendante. Elle a consisté à dire : « Vous faites erreur, les images ne sont que de simples représentations, pourquoi ne voulez-vous pas les comprendre ? » Mais je pense que c'est nous qui devrions comprendre que dans l'histoire de l'humanité, et dans l'esprit de tout être humain, il y a toujours eu autour des images deux postures fondamentalement opposées, et en même temps complémentaires, un peu comme nous avons un cerveau émotionnel et un cerveau cognitif. D'un côté, nous voulons croire, tout au moins en Occident, que les images sont de simples signes, mais d'un autre côté, nous sommes toujours enclins à penser qu'elles contiendraient un peu de ce qu'elles représentent. La preuve en est que si j'ai sur moi une photo de ma femme et que quelqu'un me la vole et crache sur elle, je ne pourrai pas m'empêcher de penser que c'est une agression tournée contre mon épouse alors que ce n'est, en réalité, qu'une agression tournée vers un bout de papier.

J'insiste beaucoup sur ces deux relations parallèles que nous avons avec les images car, en Occident, nous n'avons donné droit au discours qu'à l'une des deux, l'image comme signe. Mais si nous voulons comprendre la relation complexe et fondamentalement ambivalente que nous avons avec les images, il est capital de reconnaître la complexité des pouvoirs que nous avons tendance à leur prêter. Pouvoirs qui sont, je le répète, à la fois de contenance et de transformation.

D'ailleurs, l'invention des reliques a correspondu au désir de donner un fondement réel à la conviction constamment mobilisée chez les fidèles que la représentation d'un saint pourrait contenir en réalité quelque chose de lui. Lorsque le portrait peint de saint François est transformé en relique parce qu'on y a enfermé un cheveu ou un bout d'os du saint, il cesse d'être un simple portrait. L'image devient objectivement « contenante » du saint – ou tout au moins d'une partie de lui assimilée à sa totalité – et plus seulement subjectivement. Il devient alors légitime d'accorder à un tel portrait peint la dévotion que nous attribuerions au saint lui-même, et de lui prêter les mêmes pouvoirs de transformation sur les fidèles. La relique et une représentation qui contient et qui transforme en réalité. Ce n'est plus seulement un signe.

H.P.B. – *Aujourd'hui, ne sommes-nous pas affranchis de cette idée ?*

S.T. – Je trouve intéressant qu'avec le robot on re-légitime une illusion dont tout l'Occident a cherché à se libérer. Depuis le IX^e siècle et la fameuse querelle des iconoclastes, toute notre culture occidentale vise à nous convaincre qu'une image n'est qu'une représentation et que ceux qui penseraient qu'elle contiendrait un peu de la réalité de ce qui y est représenté seraient des attardés mentaux. Mais quand nous aurons un robot qui aura non seulement l'apparence d'un proche décédé, mais aussi ses intonations, ses habitudes et ses comportements il nous sera très difficile de nous empêcher de penser que ce robot contienne en réalité quelque chose du proche qu'il représente. Nous retrouverons alors la face cachée de nos relations aux images. Mais il est inutile d'attendre ce jour-là pour la découvrir !

« ...AVEC LA
PHOTOGRAPHIE,
FAIRE LE PORTRAIT
DE QUELQU'UN
EST DEVENU
UNE PRATIQUE
POPULAIRE. »

H.P.B. – *Le portrait ne peut-il pas être une mise à distance de l'autre, du sujet ? Si j'emporte le portrait de ma femme avec moi il y a une distance qui permet la rêverie, l'évocation, alors que si l'on crée un robot avec lequel on interagit, il n'y a plus de rêverie possible...*

S.T. – Je ne sais pas trop. Attendons les robots... Pour moi, en tout cas, nous désirons constamment qu'il y ait quelque chose de la réalité de la personne représentée dans le portrait. Et je suis convaincu que la relation que nous aurons avec des robots à l'effigie de nos disparus en apportera la preuve. Ce désir a porté toute la création picturale, il porte maintenant la création numérique.

H.P.B. – *Et l'autoportrait ?*

S.T. – Faire un autoportrait, c'est toujours vouloir découvrir quelque chose de soi. C'est une tentative de ressaisir son identité lorsqu'on a l'impression qu'elle fout le camp. Une manière de vouloir réunifier les différentes parties de soi en une image, dont on a alors l'impression qu'elle contient ce qui nous échappe. C'est pourquoi notre relation à un portrait qui nous ressemble est toujours ambivalente. C'est l'histoire de Dorian Gray. Le portrait qui vieillit à la place de son original, comme si l'image et son modèle avaient échangé quelque chose l'un de l'autre au moment où la représentation a été fabriquée.

Cela est d'autant plus important que nous sommes toujours morcelés dans le regard des autres. Et c'est pourquoi nous sommes tellement tentés de vouloir nous unifier à travers un autoportrait. C'est ce désir qui pousse aujourd'hui autant d'adolescents à se « selfiser ». Ils ne savent pas trop qui ils sont, entre une enfance qu'ils sont en train d'abandonner est un âge adulte dans lequel ils ne sont pas encore entrés.

Mais il y a encore autre chose qui est en jeu pour eux. Ils ont besoin de se créer leurs propres images, de se construire leur propre discours auto-narratif à partir duquel ils pourront se lancer dans l'aventure adulte. Et pour cela, ils doivent commencer par s'affranchir des images que leurs parents leur ont imposées d'eux. C'est pourquoi ils font des selfies dans les postures, les vêtements ou les attitudes qui peuvent le plus déplaire à leurs parents. Pas tant pour les embêter que pour se réapproprier une image personnelle d'eux en rupture avec les innombrables images que leurs parents ont voulu leur imposer à chaque âge.

H.P.B. – *Il n'y a pas que les adolescents désormais qui prennent des selfies...*

S.T. – Oui, mais à l'adolescence le *selfie* est une rupture avec les représentations parentales. Alors que, tout le restant de la vie, c'est une manière de se mettre en accord avec l'idéologie ambiante. À l'époque où l'appartenance était groupale il y avait les portraits à l'école, au régiment, au bureau... toujours dans le groupe. Quand la famille a été valorisée, il y a eu le portrait en famille. Aujourd'hui, dans une culture individualiste, c'est le *selfie* qui domine.

H.P.B. – *Contrairement à ce que vous disiez pour le peintre et son autoportrait, à savoir se rassembler, y aurait-il aujourd'hui comme un éclatement de l'image ?*

S.T. – Oui, mais en même temps, aujourd'hui, les photographies ne sont plus faites pour être regardées par soi, mais par les autres. C'est la pratique du Snapchat par exemple qui permet de ne voir une photo que le temps de quelques secondes. La photo devient éphémère. Faire constamment des *selfies* différents et les envoyer par Snapchat participe de la même conviction, celle que tout est éphémère : mon identité, mon métier, mon couple, ma famille, mes vêtements... En même temps, bien sûr, de telles pratiques augmentent le caractère éphémère de toute chose. Mais il en a toujours été ainsi. Les œuvres d'art accompagnent l'évolution de la culture, mais elles en sont en même temps un formidable accélérateur.

En fait, la grande nouveauté, avec le *selfie*, c'est que le portrait n'a plus pour vocation de témoigner d'une identité, mais d'une présence. Tout *selfie* que nous recevons nous dit : « Je suis ici, loin de toi, mais je pense à toi, et la preuve en est que je t'envoie cette image. » Il est essentiel que le *selfie* soit envoyé « à chaud », au moment même où il est fait, idéalement à la seconde même où j'appuie sur le déclencheur. S'il est si important que l'image m'arrive au moment où elle est faite, c'est justement pour qu'elle témoigne d'une présence réelle et qu'elle ne soit pas seulement la représentation d'un « ça a été », comme l'était la photographie argentique. Les *selfies* prétendent être autant du côté de l'incarnation que du signe, et à ce titre, ils tentent de renouveler la performance réalisée par la relique au Moyen Âge : être un compromis réussi entre l'image comme signe et l'image comme présence réelle du sujet représenté.

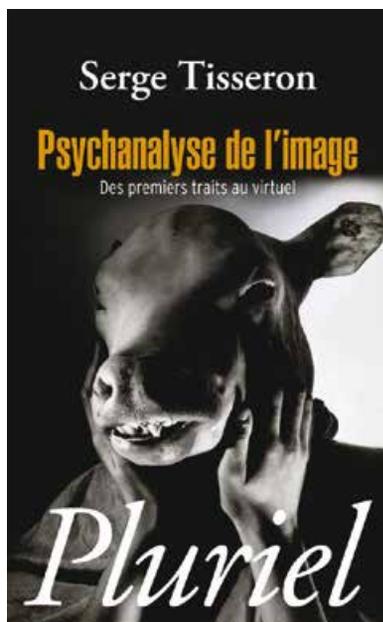
Les possibilités technologiques changent, mais les désirs humains restent incroyablement stables. Et le désir principal, avec l'image, et notamment avec le portrait, c'est qu'il incarne l'absent, et ne fasse pas seulement signe de lui.

H.P.B. – *Que pourrait-on dire alors du désir de l'être humain de se « portraitiser », de la peinture au selfie ?*

S.T. – C'est le désir d'être au monde pour autrui, y compris pour soi envisagé comme un autre. Je me photographie et je me portraiture comme je me touche. Dans tous les cas, je suis confronté à l'incroyable dédoublement qui permet à chaque être humain d'être à la fois celui qui regarde et celui qui se regarde en train de regarder.



1. CRPMS : Centre de recherches psychanalyse, médecine et société.
2. Medde : Ministère de l'Environnement, du Développement durable et de l'Énergie.
3. August Sander : photographe allemand (1876-1864) spécialisé dans le portrait et la photographie documentaire. Voir son travail sur : www.tate.org.uk



Présentation p.47

De la puissance des représentations

Entretien avec **André Gunthert** / Propos recueillis par **Hervé Pons Belnoue**

Enseignant-chercheur, maître de conférences en histoire visuelle à l'EHESS depuis 2001, André Gunthert est spécialiste d'histoire de la photographie. Il a élargi son champ d'étude aux usages sociaux des images et compte parmi les premiers à avoir interrogé leur basculement dans l'ère numérique.

Hervé Pons Belnoue – *Comment naît et s'inscrit le portrait au fil des époques ?*

André Gunthert – Deux traditions sont à la base de notre compréhension du portrait qui est une image artificielle, une image conventionnelle.

La plus ancienne est le portrait mortuaire remontant pour la zone méditerranéenne au portrait du Fayoum ou, si l'on veut, aux momies égyptiennes. Il est produit dans le but de conserver une image du défunt à un moment particulier : lorsqu'il a disparu. C'est à ce moment-là, seulement, que l'image est produite. Elle n'est pas forcément réaliste mais vise à l'être et à produire une image individualisée.

Dans l'histoire de la peinture certaines interprétations donnent à cette mythologie une place prépondérante. Leon Battista Alberti par exemple avec son *Della Pittura*, un des ouvrages fondateurs de l'art pictural à la Renaissance, donne à la peinture un pouvoir de résurrection. Il prend pour cela en exemple le portrait et rapporte une histoire grecque relatée par Pline. En voyant le portrait d'Alexandre après sa mort, un général est pris de tremblements. Il est ému de voir le portrait de son chef. Alberti en déduit que le pouvoir de la peinture est de ramener le vivant, le mort à la vie. Le portrait mortuaire prend la place de la personne. Il y a soit l'image, soit la personne. Pas les deux en même temps. Dans cette tradition-là, il n'y a pas de portrait du vivant. C'est une tradition magique, dont la puissance anthropologique est de perpétuer pour l'éternité le souvenir d'un disparu. Dans cette optique, l'image est un monument. Cette tradition existe toujours, il suffit de se promener dans les cimetières, où l'on trouve encore des représentations visuelles des défunts.

La deuxième tradition se greffe à la première. Historiquement, des effigies des dieux, notamment dans l'Antiquité grecque, sont d'abord réalisées. Progressivement, apparaîtront celles de rois,



André Gunthert - Photo : Stéphanie Di Rollo

sous forme de portraits de profil gravés sur des monnaies, ou des médailles dans un premier temps. Ce sont les premières représentations de personnes vivantes. Elles ne sont pas nécessairement réalistes mais expriment une puissance politique, un rang et une fonction : ceux qui ont pouvoir de battre monnaie. Cette tradition, différente du portrait funéraire, car elle représente des personnes vivantes, se développera socialement par strates : les rois, les princes, puis la noblesse à la Renaissance. Le portrait est une distinction sociale, il est réservé aux plus hautes fonctions de la société.

On se rend compte que se représenter ne va pas de soi. Soit cela fait partie du rite funéraire, soit c'est un attribut de la puissance sociale. La statue sur une place publique est l'image typique du puissant, elle est la signature du pouvoir dans l'espace public, protectrice et menaçante. La statue est la signature du contrôle de l'espace public.

H.P.B. – *Le portrait, le puissant, nous regarde ?*

A.G. – Il y a certaines histoires de confusion entre les représentations et la réalité, comme celle de Pygmalion, mais ce sont des mythes. On ne peut pas vraiment y croire. Don Quichotte est un personnage littéraire, personne n'a jamais été pris de folie en lisant des romans de chevalerie.

Un des problèmes du portrait est qu'il est lié à des pratiques traditionnelles anciennes qui sont toutes des marqueurs de pouvoir. Lorsqu'au XIX^e siècle apparaît la photographie, son premier usage est le portrait. Gisèle Freund est certainement la première à avoir réfléchi à cette question, dès 1936 dans sa thèse *La Photographie en France*¹. Elle propose l'hypothèse sociologique que le succès de la photographie est dû, d'abord et avant tout, à

la démocratisation du portrait. Ce qui était réservé à une petite élite, parce que bénéficier d'une représentation est une marque de pouvoir social, se répand parmi toutes les classes sociales. Faire son portrait c'est exister dans la société, et exister à un certain rang. Il y a des différences importantes selon les pays, on ne fait pas les mêmes portraits en France et aux États-Unis. On ne photographie pas les mêmes classes sociales. Le daguerréotype est une technologie chère, les portraits au XIX^e en France sont alors réservés à la bourgeoisie. En revanche, aux États-Unis, une application plus démocratique du portrait va se répandre grâce à des techniques moins coûteuses comme le ferrotipe, permettant de faire les portraits des employés et des ouvriers. Il est intéressant de noter que les États-Unis choisissent immédiatement cette application très populaire, de moins bonne qualité, mais offrant la possibilité d'étendre la pratique du portrait à toutes les couches sociales et à un marché plus important. La démocratisation de la photo donne à chacun comme une sorte de brevet d'existence sociale.

H.P.B. – *Ce qu'est toujours le portrait aujourd'hui ?*

A.G. – Oui, mais la question importante, on le voit aujourd'hui avec Facebook et les albums de *profile picture*, est : Combien avez-vous de portraits ? Un ou plusieurs ? La stratégie n'est pas du tout la même. Si vous n'en avez qu'un on se rapproche du modèle du portrait funéraire et de l'effigie. Il y a une simplification du choix narratif. Si vous choisissez une image pour toujours, il faut faire des choix. Vous allez vous représenter à votre meilleur moment, trente-cinq ans, au mieux de votre forme physique et sociale, dans un costume d'apparat et avec les outils du métier que vous exercez à ce climax de votre existence. À partir du moment où l'on peut décliner et avoir plusieurs portraits, une narration de l'individu se met en place. L'apparition à partir du XVI^e siècle des portraits d'enfants est le signe que l'on bénéficiera de plusieurs portraits dans le cours de sa vie : à l'âge adulte, à la chasse, avec sa femme... Les choix de narration sont déterminés par la quantité d'images de soi que l'on possède.

Aujourd'hui, on observe que l'on profite de pouvoir produire des milliers d'images de soi par l'augmentation des choix et des hypothèses narratives. Ainsi sont possibles, sur Facebook, des représentations de soi qui n'auraient jamais été acceptées comme des portraits il y a encore cinquante ou trente ans. Des nouvelles possibilités de manifestations de l'identité : des portraits masqués, des images de plats, de son chat... Sur Facebook, tout peut devenir un portrait dans la mesure où l'image est référencée à la personne détentrice du compte. Si la photo est en position de *profile pic*, la formule narrative est inversée, exprimant quelque chose de l'identité de la personne revendiqué comme identité car choisi comme photo de profil.

C'est une ouverture fantastique, non pas du portrait, mais des formes narratives de soi. Nous sommes aujourd'hui entrés dans une ère absolument passionnante sur le plan de l'observation sociologique de ce qu'Erving Goffman appelle *La Présentation de soi*². Aucun portrait de nous n'en est la vraie image. Toutes les

images sont des choix narratifs, des choix d'images, qui expriment la manière par laquelle on choisit de se présenter à un public, en société.

H.P.B. – *De même, il y a eu un glissement de l'autportrait d'abord un projet artistique, réservé à l'artiste, à une pratique, personnelle, quotidienne, le selfie ?*

A.G. – Le *selfie* est un peu différent de l'autportrait. On peut faire du portrait avec le *selfie* mais aussi beaucoup d'autres choses. Le *selfie* est par exemple une extension de la photographie touristique. On se photographie devant un monument, c'est la trace d'un moment, d'une expérience particulière marquée dans le temps. Le *selfie* est un portrait en situation, l'enregistrement d'un moment particulier et le souvenir d'une expérience.

Son essor est dû à la photographie connectée. Vous pouvez envoyer votre image et la publier pratiquement en même temps que vous la réalisez. Les premiers *selfies* apparaissent sur Flickr en 2004, ce sont des images en situation, adressées en général à quelqu'un

pour dire : je suis là, je sors de chez le coiffeur... Cette pratique connaît une expansion fantastique avec les réseaux sociaux.

H.P.B. – *Le portrait ou l'autportrait, de marqueur social, est devenu, avec le numérique, un outil de lien social ?*

A.G. – Oui, tout à fait. C'est finalement assez récent et lié aux réseaux sociaux. Auparavant, avec l'album photo, les clichés de soi étaient partagés avec une trentaine de personnes. Aujourd'hui, le public est beaucoup plus vaste ! Cela implique que l'on se mette en scène et notre histoire s'écrit à travers des images. Comme le faisaient les rois et les princes avec leurs portraits. L'histoire est une collection d'images ! C'est une idée paradoxale, notamment aujourd'hui où la pratique de l'histoire se méfie des images, de l'émotion et entretient sa

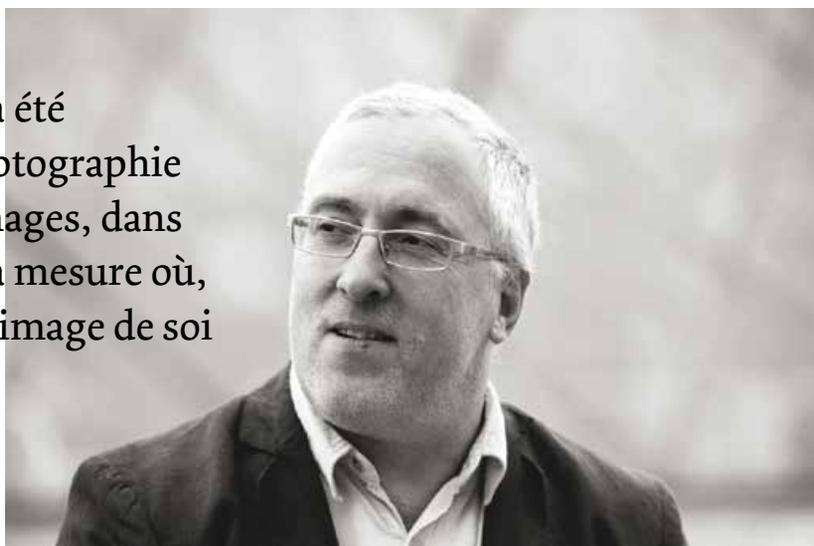
propre légende comme scientifique : une histoire appuyée sur des documents, sur des archives. Mais c'est oublier que l'histoire a aussi une fonction de représentation. Le début de l'histoire n'est pas l'histoire scientifique, ce sont les statues au milieu des places. Avoir des outils de représentation pour attester de la puissance et créer des formes narratives pour raconter l'histoire à travers les images. L'histoire que l'on apprend à l'école est constituée de moments emblématisés et allégorisés par des images.

H.P.B. – *Si la photographie a révolutionné l'usage du portrait, qu'en est-il du cinéma ?*

A.G. – Le cinéma change considérablement le rapport que l'on a au corps, au visage et à l'individu. Toute l'iconographie du XX^e siècle est considérablement marquée par l'esthétique du cinéma. Avec la possibilité d'une variation des plans, tout devient dynamique. Les gros plans dans la photographie apparaissent avec le cinéma et l'émotion qui va avec, car en se rapprochant du visage le vocabulaire expressif est repris. De nombreux peintres et sculpteurs s'étaient confrontés à la question de la traduction de l'émotion, mais toujours de manière insatisfaisante. Lorsqu'un peintre essaie de reproduire une émotion, le spectateur se trompe sur l'émotion

« ...TOUTES
LES IMAGES
SONT DES CHOIX
NARRATIFS,
DES CHOIX
D'IMAGES, QUI
EXPRIMENT LA
MANIÈRE PAR
LAQUELLE ON
CHOISIT DE SE
PRÉSENTER À
UN PUBLIC, EN
SOCIÉTÉ. »

«la conscience de soi a été métamorphosée par la photographie et la multiplication des images, dans un sens très positif dans la mesure où, effectivement, maîtriser l'image de soi est un pouvoir. »



André Gunthert - Photo : Stéphanie Di Rollo

qu'il a voulu reproduire et voit généralement autre chose. Avec le XX^e siècle, le cinéma et son imitation photographique, vont s'installer dans le paysage visuel des formes nouvelles, comme le sourire... Le portrait n'est pas un genre majeur de la peinture. Il est même, en fait, l'un des genres inférieurs, juste avant la nature morte... Il est utilitaire, une pratique comme la publicité aujourd'hui, qui permet aux artistes de gagner leur vie. De même, l'autoportrait est une pratique réservée à des cas particuliers, certains relevant de la psychanalyse. Il y a plus de peintres dont on n'a pas d'autoportrait que le contraire. Cette question est devenue à la mode à cause de l'enthousiasme délirant qui a accueilli le *selfie* depuis deux ou trois ans.

H.P.B. – *Pourquoi le selfie fait-il peur ? Baudelaire vomissait la photographie comme un étalage narcissique qui le dégoûtait, on retrouve aujourd'hui la même forme de rejet chez certains intellectuels...*

A.G. – La référence à Baudelaire est intéressante, elle prouve que le jugement négatif par rapport à la photographie ne date pas d'hier et que l'accusation de narcissisme, qui est une accusation morale, n'est pas liée à la technologie du *selfie*, mais tient à une attitude normative qui voudrait réguler la proportion de l'image de soi. Le contre-modèle est Gisèle Freund qui dit que faire son portrait, c'est acquérir du pouvoir. La photographie s'est développée car elle donnait du pouvoir aux gens.

De ma pratique, j'ai une lecture sociale de l'histoire, le portrait est la démocratisation d'un pouvoir. Voir son image, connaître son image, maîtriser son image est un outil de pouvoir. Des enquêtes passionnantes ont été menées par des sociologues auprès de personnes âgées à la fin du XX^e siècle. Elles expliquaient qu'elles avaient découvert leur corps à l'âge de douze, quinze ou vingt ans. Quand on vivait à la campagne, il n'y avait pas de miroir, on ne voyait son corps que par morceaux. La conscience de soi a été métamorphosée par la photographie et la multiplication des images, dans un sens très positif dans la mesure où, effectivement, maîtriser l'image de soi est un pouvoir. En ce sens,

la photographie a véritablement été un outil d'émancipation sociale et de connaissance de soi.

Il faut faire la différence entre l'appréciation et la critique. Certaines formes stéréotypées de réaction peuvent être des paniques morales. On peut dire que le *selfie* a participé à la provocation d'une panique morale mais il n'a pas changé la société au sens où elle n'est pas devenue pire. En revanche, on en a aujourd'hui une meilleure maîtrise et l'on sait mieux se représenter soi-même...

H.P.B. – *C'est ce que raconte l'histoire du portrait...*

A.G. – Oui, c'est l'évolution de la société. Il y a eu un ensemble de changements, que je ne me hasarderais pas à caractériser, mais qui sont des modifications des hiérarchies sociales. Ce n'est pas une question iconographique, dans ce cas-là l'image suit le pouvoir, elle s'adapte. Si on réfléchit ainsi, le déferlement actuel des images nous montre que c'est nous qui avons le pouvoir. Il n'y a plus de médiation et il n'y a plus de modèles : d'autres, au-dessus de nous, qui nous fourniraient les modèles auxquels nous voudrions ressembler. Une des leçons magistrales du *selfie* sur le plan social, certainement à l'origine de l'accusation narcissique, c'est que ce sont les stars qui finalement imitent le *selfie*. Dans les années 30, les gens imitaient les stars. Désormais, ce sont les stars qui imitent monsieur Tout-le-monde. Mais ce n'est pas l'image qui génère ces modifications, l'image suit les métamorphoses sociales. Alors, si l'on veut bien prendre au sérieux l'image comme signe de pouvoir, eh bien, rendons-nous compte que nous en avons beaucoup.



1. *La Photographie en France au XIX^e siècle, essai de sociologie et d'esthétique*, Gisèle Freund, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe : Imec/Christian Bourgois, 2011.
2. *La Présentation de soi – La mise en scène de la vie quotidienne I*, Erving Goffman. Traduit de l'anglais par Alain Accardo. Les éditions de Minuit, collection « Le sens commun », 1973.

□ PORTRAIT / AUTO PORTRAIT : QUELLE CULTURE ?

Pour l'autobiographie

Entretien avec **Philippe Lejeune** / Propos recueillis par Elsa Gribinski

Depuis 1971 et son *Autobiographie en France*, jusqu'à *Aux origines du journal personnel* à paraître en juin chez Honoré Champion, Philippe Lejeune n'a cessé de se pencher sur les écritures du moi. Cofondateur, en 1992, de l'APA, l'Association pour l'autobiographie et le patrimoine autobiographique, le théoricien et pratiquant du « pacte » poursuit sa quête.

Elsa Gribinski – Pourquoi avoir fondé l'Association pour l'autobiographie ?



Philippe Lejeune - Photo : Christine Coutard

Philippe Lejeune – L'idée était de créer un lieu d'archives de type nouveau, pour accueillir, sans exclusion aucune, conserver et valoriser tous les écrits personnels, récits, journaux, lettres que des gens ordinaires voudraient sauvegarder. Des archives contemporaines, donc, vraiment démocratiques, discrètes (nous ne publions rien), attentives (nous lisons, décrivons et indexons tout), conviviales (nous dialoguons avec les déposants), ouvertes (nous accueillons bien sûr les chercheurs). En 1992, la petite ville d'Ambérieu-en-Bugey, près de Lyon, a accepté de se lancer avec nous dans l'aventure en mettant à notre disposition des locaux dans sa médiathèque. En vingt-quatre ans, nous avons reçu plus de 3 500 dépôts, décrits dans les 14 volumes de notre catalogue raisonné, le *Garde-Mémoire*, également consultable en ligne sur notre site. Mais l'idée était aussi bien de créer un lieu de dialogue pour les amateurs d'écriture personnelle. Non,

le moi n'est pas haïssable, il n'est pas non plus tabou, on peut s'intéresser à celui des autres, partager ses écritures, réfléchir à ses lectures, et cette réflexion n'a pas à être réservée aux cercles universitaires. L'association organise pour les amateurs d'autobiographie des tables rondes, des week-ends de rencontres, des ateliers, et elle publie trois fois l'an une revue intitulée *La Faute à Rousseau*, avec un dossier thématique et des chroniques d'actualité. Ce sont donc des archives du moi, et une nouvelle culture de l'autobiographie.

E.G. – Une nouvelle culture de l'autobiographie ?

P.L. – Oui, développer échanges et réflexions dans une atmosphère... apaisée, respectueuse pour une activité jusque-là sous-estimée (littérairement) et trop suspectée (psychologiquement). Vous vous souvenez peut-être des formules d'Albert Thibaudet : « L'autobiographie est l'art de ceux qui ne sont pas artistes, le roman de ceux qui ne sont pas romanciers. » Eh bien, s'il y a un art de l'autobiographie, l'élaboration de nouvelles formes dans le champ de la vérité est tout à fait possible. On le voit en littérature depuis les années 60, avec des pionniers comme Leiris, Perec, Claude Mauriac et bien d'autres. On le voit dans l'extraordinaire

APA - Salle de lecture - Photo : Christine Coutard



« ...ÉCRIRE SA VIE
N'EST PAS SEULEMENT
"DE L'ART", C'EST UN ART
DE VIVRE. »

« autobiographisation » des arts de l'image depuis les années 70, la BD, la photographie et le cinéma à la première personne. Des lieux de culture consacrés à ces formes de création sont donc apparus. Il n'y a pas que *La Faute à Rousseau*. Il existe une excellente revue créée en 1999 par un amateur solitaire, Gilbert Moreau, *Les Moments littéraires*, « revue de littérature » dont chaque numéro dresse le portrait d'un écrivain autobiographe contemporain. Dans le champ éditorial, il y a en préparation un *Dictionnaire de l'autobiographie française et francophone*, en deux volumes, sous la direction de Françoise Simonet-Tenant, qui verra le jour l'an prochain. *La Faute à Rousseau* participe à ce mouvement, mais en mettant aussi l'accent sur l'échange et l'écoute ; écrire sa vie n'est pas seulement « de l'art », c'est un art de vivre.

E.G. – *Montaigne écrivait qu'« il n'est de science si ardue que de bien et naturellement savoir vivre sa vie » : un art de vivre, ou l'art d'« être plus – et mieux – vivant » en s'essayant, comme Leiris dans La Règle du jeu, à découvrir ensemble son « art poétique » et le « code de [son] savoir-vivre » ?*

P.L. – Oui, absolument. Mais écrire sa vie n'est que secondairement un acte littéraire. Pour beaucoup de personnes « ordinaires », tenir un journal est une hygiène personnelle : c'est une manière de fixer sa mémoire ; de se purger de ses émotions ; de délibérer sur les choix à faire ; de s'interroger sur le sens de sa vie. Il est bon d'avoir un « for intérieur » abrité du regard d'autrui, où l'on peut se poser, se recomposer. Peut-être la vie sociale serait-elle plus calme si plus de personnes tenaient un journal ? Beaucoup de ceux qui en tiennent un n'ont aucune idée de le montrer, encore moins de le publier. En revanche, les récits autobiographiques ont toujours pour horizon une forme de transmission, modeste (famille) ou plus ambitieuse (public, postérité). Montaigne, dans son avis au lecteur, feint d'écrire pour sa famille, mais il dit ailleurs que tout homme porte en lui « la forme entière de l'humaine condition ». Rousseau, en se mettant à nu, veut proposer à ses semblables une « pièce de comparaison ». Ils font don de leur personne à l'humanité. Il y a aujourd'hui une immense curiosité pour la vie des autres, quand elle est transmise dans un esprit de vérité. Quand je parle de « culture » de l'autobiographie, je fais allusion à ce goût des lecteurs pour l'écriture discrète des journaux, pour les récits qui n'ont pas été fabriqués au moule de l'édition. J'ai souvent pensé qu'un roman ou un poème pouvaient être jugés mauvais parce qu'ils prétendaient être bons, mais que les textes autobiographiques échappaient à ce type de jugement : ils sont porteurs, parfois malgré eux, d'une forme de vérité qui se construit dans l'esprit du lecteur par comparaison avec sa propre vie ou par la mise en série avec d'autres textes. Le *Garde-Mémoire* de l'APA, c'est un peu la *Comédie humaine*...

E.G. – *Le lieu de la « comédie humaine », de la représentation de soi, de l'écriture « ordinaire », aujourd'hui, c'est aussi la Toile et ses réseaux : plus que les stratégies commerciales de l'édition, les pratiques numériques contemporaines ont engendré de nouvelles écritures du moi, en en modifiant conditions, intentions, réception... Un « tout communautaire » à l'opposé du « jouir de soi à part » qu'évoquait Montaigne, et Facebook à l'inverse du « face à personne » de l'écriture intime ?*

P.L. – Tout change, les lignes de partage bougent. Le moi n'est pas une substance fixe : il est modelé par les moyens d'expression. Historiquement, le développement du journal est lié à l'invention du papier, celui de l'autobiographie à l'imprimerie. Nous sommes en train de voir apparaître de nouvelles formes d'expression, en particulier avec les blogs et les sites personnels, et de nouvelles formes de sociabilité, avec les réseaux sociaux. En 1999-2000, j'ai passé un an à suivre le développement des premiers « cyberjournaux » (il y en avait à peine une centaine !) et j'ai été séduit par la manière dont se constituaient des « intimités de réseaux », affinités et dialogues entre inconnus, concurrençant, peut-être, ou complétant l'intimité solitaire du cahier, dont la pratique, on le sait, persiste parallèlement. Mais va-t-on tout dire, dès lors qu'on peut aussi être lu par des connaissances ? Ne va-t-on pas se forcer à une régularité artificielle, pour conserver son public ? Le changement affecte surtout les écritures de l'instant, journal et correspondance, plus que celle, construite, du récit autobiographique, qui suppose différentes formes de « longue durée » de sujet, d'écriture et de lecture. Ce qui me frappe, surtout, c'est l'accélération et la fragmentation du temps vécu lui-même, pas seulement celles du temps exprimé. Notre rapport au temps, à l'espace, à l'information, à la communication ayant

changé, il est normal que les représentations de notre vie, pour rester fidèles, suivent le mouvement.

E.G. – *Ce sont donc, pour partie, des écritures de l'instant dans une culture de l'immédiat ?*

P.L. – Pas tout à fait. Ces formes électroniques instantanées du moi ont, au même titre que le papier, un avenir en archive. Depuis 2006 il existe un dépôt légal des formes électroniques : la BNF « aspire » périodiquement l'Internet francophone, le sauvegarde (24 milliards de fichiers !) et essaie de le rendre consultable en construisant, dans certains secteurs, des « parcours » anthologiques. L'un de ces parcours, réalisé avec la collaboration de l'APA, s'intitule précisément (*S'*) *écrire en ligne ; journaux personnels et littéraires*. Mais, pour lors, sa consultation, elle, n'est pas en ligne. Et le rez-de-jardin de la bibliothèque François-Mitterrand reste... confidentiel.



Archives APA et extérieur - Photo : Christine Coutard

L'art de l'autoportrait au cinéma

Par Muriel Tinel-Temple

Avant d'être apparenté au *selfie* et à un mode de communication lié aux médias sociaux et à l'usage domestique de l'image, l'autoportrait désigne un acte et un projet artistique représentant le portrait de l'artiste par lui-même.

Puisant ses racines dans l'art pictural et l'art photographique, où il est très courant et assez bien défini, on le rencontre également en littérature où il est plus difficile de le différencier de l'autobiographie, des mémoires ou de l'essai. Au cinéma, le terme est souvent utilisé pour définir ce qui s'approche de près ou de loin à l'auto-représentation filmique, c'est-à-dire au vaste domaine du cinéma dit intime, personnel, à la première personne, ou du « je ». En effet depuis le début des années 1990 (et même avant si on pense cinéma expérimental et art vidéo), une quantité impressionnante de films autoréflexifs est apparue. Parmi les plus récents et les plus visibles, citons : *Les Boîtes* (2007) de Jane Birkin, *Les Plages d'Agnès* (2008) d'Agnès Varda, *Wilde Salome* (2011) d'Al Pacino, *Journal de France* (2012) de Raymond Depardon, *Guillaume et les garçons à table* (2013) de Guillaume Gallienne, *Ô heureux jours* (2013) de Dominique Cabrera, *Mia Madre* (2015) de Nanni Moretti, *Le Paradis* (2014) d'Alain Cavalier et *No Home movie* (2015) de Chantal Akerman.

On tente parfois d'organiser ces films en sous-catégories qui comprennent, outre l'autoportrait, le journal filmé, le film autobiographique, le documentaire à la première personne, le film de voyage, la lettre filmée, l'autofiction et l'essai. Mais les frontières entre les différents modes étant extrêmement fragiles et poreuses, et les pratiques étant multiples et souvent expérimentales, la classification des œuvres est souvent impossible, voire assez stérile. Pourtant, il y a des nuances. L'autoportrait se différencie de l'autobiographie et du journal filmé dans le sens où il n'est pas (seulement) un portrait de soi au quotidien, ni un récit rétrospectif, mais une représentation de l'artiste par lui-même, à un instant donné de son travail, quand se pose pour lui la question : qu'en est-il de moi maintenant dans le cinéma ? Ce n'est donc pas uniquement la place de l'individu qui est en jeu, mais celle de l'artiste dans un moi-ici-maintenant où le temps et l'espace mis en scène ne peuvent être que ceux du film en train de se faire. Ainsi, le trait principal de l'autoportrait est celui du corps de l'artiste au travail. Deux notions se dégagent : celle de la mise en scène particulière d'un corps qui cherche à quitter l'intime proprement dit pour investir l'œuvre ; et celle de *work in progress* qui montre non seulement le cinéaste au travail mais aussi le travail du cinéma.

Par définition, on rencontre autant d'espaces et de corps intimes que d'œuvres puisqu'on est confronté à l'univers personnel ou privé de l'artiste. On voit sa maison, avec notamment la salle de bains, la chambre et la cuisine, qui est typiquement le lieu où on règle des comptes, révèle des secrets. Dans *Demain et encore demain* (1998), Dominique Cabrera se filme dans son bain pour confronter ses doutes et son corps ; et c'est face au miroir qu'Hervé Guibert montre sa maladie et sa maigreur dans *La Pudeur ou l'impudeur* (1991). Dans *Histoire d'un secret* (2003), c'est dans la cuisine que l'on rencontre les proches de Mariana Otero et que l'on apprend la

vérité sur la disparition de sa mère. La description de l'espace familial est un moyen pour montrer des objets personnels, des photos, des souvenirs : dans *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000), Agnès Varda filme les cartes postales et les livres qu'elle a ramenés du Japon. La plupart du temps les lieux, les objets ou les paysages sont filmés pour ce qu'ils racontent de l'individu et de la personnalité du cinéaste. Mais, parfois, leur fonction est tout autre et ce n'est plus l'espace privé qui nous est donné à voir, mais plutôt l'espace de création. Ainsi, quand Dietmar Brehm, dans *Kamera* (1997), se filme face au miroir dans la salle de bains, ce n'est pas pour son visage mais pour filmer la caméra et ses possibilités techniques. Jean-Luc Godard aussi filme sa maison dans *JLG-JLG, autoportrait de décembre* (1994), mais elle n'est pas filmée comme un espace du quotidien mais comme un espace de réflexion dans lequel on aperçoit des rangées de cassettes vidéos, des livres, des reproductions de tableaux, une télévision, une caméra.

De même, si le corps exposé du cinéaste est souvent le sujet même du film, comme dans les performances de Vito Acconci et Mona Hatoum, ou les expérimentations de Lionel Soukaz et Birgit Hein, c'est en se tournant un peu du côté de la fiction que l'on rencontre une autre forme d'intimité corporelle plus proche de celle de l'autoportrait : celle du corps joué. En effet, le vaste corpus de l'autofiction ou de films d'acteurs-auteurs tels que Woody Allen, Xavier Dolan, Nanni Moretti, Maiwenn, Joao César Monteiro et Takeshi Kitano nous amènent à envisager l'apparition du corps du cinéaste non comme un « je » mais à travers son « jeu ». Or, un des aspects récurrents de cette autoreprésentation est sa mise en scène burlesque. Godard et sa perruque de fils électriques dans *King Lear* (1987), Akerman et ses maladroites



JLG-JLG, autoportrait de décembre, Jean-Luc Godard, 1995



Les Glaneurs et la Glaneuse, Agnès Varda, 2000

« ...LA PRÉSENCE DU CINÉASTE DANS SON FILM, QUI NE DONNE PAS SON VRAI NOM ET NE DIT PAS « JE », NE REVENDIQUE PAS SEULEMENT SON IDENTITÉ MAIS LA RÉALITÉ DU FILM. »

dans *Saute ma ville* (1968) ou *Family Business* (1984) et *Gallienne et ses travestissements* se placent dans la grande tradition du burlesque venue de Charlie Chaplin et Buster Keaton, où le jeu corporel et la mise en scène sont indissociables. Les chutes, les déguisements, la façon de se cogner aux bords de l'image ou aux autres corps, de n'être jamais à sa place, en avance ou en retard d'un plan, sont en fait une façon d'incarner le cinéma et d'en éprouver le langage. Ainsi, la présence du cinéaste dans son film, qui ne donne pas son vrai nom et ne dit pas « je », ne revendique pas seulement son identité mais la réalité du film.

Partant de là, on peut comprendre l'autoportrait cinématographique comme un autoportrait du cinéaste au travail. Il est relativement courant que le cinéaste se représente en phase de préparation et d'écriture du scénario comme Luc Moullet et Alain Cavalier dans leur « Lettre de cinéaste » respectives pour l'émission « Cinéma, cinémas » (*Les Minutes d'un faiseur de films*, 1983 et *À propos de Thérèse*, 1982) ; ou bien à l'étape du montage comme Godard, dans *JLG-JLG, autoportrait de décembre* qui compte les photogrammes et coupe la pellicule. Mais il est plus rare que le cinéaste apparaisse en tournage. À moins qu'il ne fasse des repérages et filme des notes de travail. C'est le cas notamment de Pier Paolo Pasolini qui, à trois reprises, dans *Repérages en Palestine pour l'Évangile selon saint Matthieu* (1964), *Notes pour un film sur l'Inde* (1967) et *Carnets de notes pour une Orestie africaine* (1969) se montre à la recherche de paysages, de visages, de sons et de costumes pour ses différents projets.

Cependant, un des aspects essentiels de l'autoportrait reste la représentation du travail du cinéma. Quand Akerman fait un montage d'extraits de ses films passés dans *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996), elle interroge le cinéma depuis « l'intérieur » car ce sont les coupes, les transitions et les passages d'un extrait à l'autre qui montrent le travail et la force d'une œuvre. Olivier Fouchard (*Autoportrait refilmé*, 1998) et Louise Bourque (*Self-portrait post mortem*, 2002) travaillent quant à eux l'aspect matériel de la pellicule. Leurs autoportraits naissent de la manipulation du support, ils exposent les films à l'air libre, les enterrent, les plongent dans différents produits ou les refilment. Christian Lebrat, Jean-François Reverdy ou Jun'ichi Okuyama fabriquent leurs propres outils de prises de vues. Lebrat joue sur le défilement et le cadre en utilisant des morceaux de cartons percés qu'il passe devant l'objectif (*Autoportrait au dispositif*, 1981), Reverdy invente



« ...un des aspects essentiels de l'autoportrait reste la représentation du travail du cinéma. »

Muriel Tinel-Temple - DR

une caméra vidéo-sténopé (*Vidéo-sténopé, naissance d'une image*, 2003) et Okuyama greffe un deuxième objectif sur sa caméra (*La face et le dos en même temps*, 1990). L'image obtenue est souvent fragile, presque flottante et est autant une réflexion sur la nature de l'image qu'un autoportrait. L'artiste eRikm (*Autoportrait*, 2008)¹ quant à lui a transformé un autoportrait en utilisant un traitement de l'image en code (norme ASCII) qu'il fait lire à un logiciel de synthétiseur vocal et dont il traduit ensuite les ultrasons en « image ». L'autoportrait est presque illisible car la figure a disparu ou plutôt a glissé dans les interstices du support, mais l'œuvre signe l'invention et prouve le savoir-faire tout en interrogeant le langage.

Au-delà d'un moyen de communication stipulant « je suis ici, je fais ceci » et différent du portrait du cinéaste par lui-même signifiant « je ressemble à ceci, j'aime cela », l'art de l'autoportrait au cinéma implique également un portrait du cinéma par le cinéma.



1. <http://lightcone.org/fr/cineaste-1357-erikm>

Le portrait comme miroir

Par Hugues Le Paige

« J'étais le portraitiste du bataillon », racontait Jean Lacouture quand il évoquait ses débuts de journaliste en 1945 dans les services de presse du général Leclerc en Indochine. Ce portraitiste, qui deviendra biographe sans jamais prétendre au rang d'historien, édictait quelques règles qu'il m'a rappelées dans le film (portrait) que je lui ai consacré, *Jean Lacouture ou la position du biographe* (2000) et qui inspiraient ou rejoignaient, comme dans un miroir, les prescriptions qui commandaient mon travail de réalisateur de documentaires.



« ...POUR L'ÉCOLE DOCUMENTAIRE DONT JE ME REVENDIQUE, L'ESSENCE DU FILM EST PRÉCISÉMENT LA RELATION QUI SE FORGE ENTRE CELUI QUI FILME ET CELUI QUI EST FILMÉ. »

Il Fare politica - Chronique de la Toscane rouge (1982-2004), Hugues Le Paige - Dérives (2005).



Hugues Le Paige
Photo : Miguel Bueno

Pas d'écriture sans « point de vue »

Il n'y a pas d'écriture – littéraire ou cinématographique – sans « point de vue ». Nous sommes, disait le biographe de Mauriac et de Malraux, « le produit de ce que nous avons vécu dans le ventre de notre mère jusqu'au dernier roman que nous avons lu ». Le « je », s'il peut témoigner du narcissisme de celui qui s'exprime, est aussi la marque d'une vraie modestie – ce n'est « que » moi qui parle. « Toute

biographie est le fruit d'une élection », ajoutait Lacouture. Comment expliquer sans cela la décision de consacrer plusieurs années de son existence à la découverte ou l'interprétation d'un personnage héros (ou anti-héros) qui fera l'objet d'un livre ou d'un film ? Comment dès lors ne pas interpréter le portrait (ou en l'occurrence la biographie) comme un reflet de son auteur ? Dans son œuvre, l'historien lui-même n'échappe pas totalement à la construction autobiographique. Dans un colloque déjà ancien (1996), intitulé

« Écriture de soi, écriture de l'histoire¹ », le philosophe Jean-Michel Rey rappelle cette phrase de Péguy à propos de Michelet : « Michelet demeure pour moi le premier des historiens, le meilleur des historiens, le plus grand des historiens parce qu'il est le plus entré dans son histoire, et qu'il n'est jamais demeuré sur le bord². » Et Michelet, lui-même, souligne Rey, va jusqu'à dire « l'historien qui entreprend de s'effacer, de ne pas être [...] n'est point du tout un historien ». Et si l'on veut évoquer une autre époque et un autre genre d'approche historique, démystificatrice dans le plein sens du terme, celle-là, comment ne pas mettre en avant la personnalité d'Henri Guillemin qui à travers son immense bibliographie et ses émissions télévisées des années 60, récemment redécouvertes via Internet (et la réédition de son œuvre chez Utovie)³ nous rappelait avec ses portraits historiques qu'un homme qui parle est aussi une image.

Voilà donc le parti pris assumé, la subjectivité revendiquée, les affinités affirmées. Ce qui vaut pour le travail de l'historien, vaut a fortiori pour le portraitiste qui ne se revendique d'aucune autorité scientifique. Mais il ne faut pas s'y tromper pour l'un comme pour l'autre, avec des effets et des enjeux différents, le

défi – et le gage de la réussite – est la capacité de trouver ce que dans le cinéma documentaire on appelle « la bonne distance ». Dans sa remarquable contribution, Jean-Michel Rey ne dit rien d'autre, toujours à propos de Michelet : « L'historien doit se lier d'amitiés avec les personnages morts, pour pouvoir ensuite s'en détacher [...]. Un attachement affectueux, suivi d'un détachement nécessaire : les deux opérations intimement liées dans un procès interminable. »

La relation filmeur/filmé

La question du portrait filmé comporte sans doute une dimension particulière dans la mesure où il ne peut se construire qu'avec la participation de la personne/personnage (ou avec les témoins en cas de portrait d'une personne disparue). Certes un film de dénonciation, un portrait à charge se construit généralement sans la participation du protagoniste principal, ou du moins à son insu. Par la volonté de son auteur ou par obligation (notamment dans le cadre d'un régime non démocratique), le portrait se construit de l'extérieur. Choix naturellement légitime. Mais, pour l'école documentaire dont je me revendique, l'essence du film est précisément la relation qui se forge entre celui qui filme et celui qui est filmé. Une relation complice et/ou conflictuelle mais qui exige le respect d'un certain nombre de règles. Sans devenir nécessairement le coauteur de son propre portrait, comme l'ont revendiqué parfois certains « portraiturés », le personnage d'un film documentaire est d'abord une personne. Ce qui oblige le réalisateur à une éthique qui définit toujours la personne/personnage comme un sujet autonome. Il a le même devoir vis-à-vis du spectateur qui, grâce à la distance et notamment la liberté que lui laisse l'interprétation du « hors-cadre », peut devenir, s'il le souhaite, le « coproducteur du regard ». La construction de cette relation constitue la centralité du portrait filmé mais elle n'implique ni hagiographie ni complaisance, elle laisse au contraire l'espace de la nuance, de la complexité et des contradictions qui habitent chaque être humain.

Une ligne de partage

Tous les films que j'ai réalisés sont des portraits singuliers ou collectifs⁴. Ils convergent toujours vers la question de l'engagement et du sens de la/du politique. Tous se revendiquent d'une subjectivité assumée mais distanciée⁵. Mais une ligne de partage les sépare. Les films que j'ai coréalisés sur et à propos de François Mitterrand sont d'une nature spécifique : ils se sont faits avec l'assentiment et le concours de l'intéressé qui naturellement – et légitimement – entendait qu'ils contribuent à son image pour la postérité, souci majeur de son existence. À l'époque (entre 1989 et 1993), ayant pu tourner en pleine liberté pendant de longs mois, j'avais le sentiment d'avoir pris toutes les précautions requises pour assurer la « bonne distance » (mode de filmage, voix off, montage, etc.). Mais vingt ans plus tard, j'ai ressenti la nécessité de revisiter toute cette matière et de m'interroger sur la relation entre le journaliste-réalisateur et un chef d'État. Je le soupçonnais et je l'ai vérifié en réalisant ce film rétrospectif et (auto)critique, *Le Prince et son image* (2011) : en dépit des précautions prises, la « petite musique » qui se



Le Prince et son image,
Hugues Le Paige - Dérives/RTBF (2011)

dégageait des films, y compris dans la défaite politique, était bien celle que souhaitait entendre François Mitterrand qui *in fine* avait été l'architecte subtil de nos films. Et la conclusion qui n'a rien d'inattendu mais dont l'expérience filmographique vécue aiguisé le regard est l'impossibilité de filmer le pouvoir (du moins de l'intérieur).

Sur l'autre versant de ma filmographie se situent les opposants, les intellectuels, les militants, les observateurs engagés dont j'affirme d'emblée que leurs questions sont aussi les miennes. Car

leurs engagements sont précisément inséparables du doute et du questionnement sur la justesse d'une cause ou les moyens d'un combat. Dans le film *Il Fare Politica* (2005), je suis durant vingt-

« ...SANS DEVENIR
NÉCESSAIREMENT
LE COAUTEUR
DE SON PROPRE
PORTAIT, [...],
LE PERSONNAGE
D'UN FILM
DOCUMENTAIRE
EST D'ABORD UNE
PERSONNE. »

deux ans quatre militantes et militants du PCI dans un petit village de Toscane (Mercatale) qui ont vécu la plénitude et la fin du communisme italien, ce « communisme démocratique » comme ils le qualifiaient eux-mêmes. Durant cette longue cohabitation, je deviens naturellement le cinquième personnage du film, narrateur fraternel mais qui creuse le questionnement commun. L'aboutissement naturel de ce long parcours est la définition même du sens de la politique, ce « *fare politica* » italien que donne Fabiana, l'une des « quatre de Mercatale » à la fin du film : « *Ne pas rester à l'écart. Participer. S'efforcer de comprendre aussi les raisons des autres. Réfléchir*

et après faire une synthèse. Ne pas penser que tout se résume à sa famille, sa maison mais qu'il y a un monde dehors qui a besoin de gens qui travaillent, qui pensent, qui ne laissent pas toujours la décision aux autres. »

L'image de ce parcours partagé à travers les années, de ces portraits esquissés sur le temps long où les protagonistes sont amenés à se confronter à leur propre passé prend bien alors la forme d'un miroir que le réalisateur tend à ses personnages autant qu'à lui-même. Et c'est sans doute à travers ce reflet que le « je » devient « nous ».



1. *Écriture de soi, écriture de l'histoire*, publié sous la direction de Jean-François Chiantaretto, In Press Editions. Reprend les travaux du colloque organisé à l'université Paris VII Denis-Diderot en septembre 1996. Voir p.47

2. Souligné par nous. *Op.cit.* p. 125.

3. www.rts.ch/archives/dossiers/henri-guillemain
www.letemps.ch/culture/2015/08/22/henri-guillemain-un-carton-youtube
Éditions Utovie : www.utovie.com/catalog/henriguillemain-c-24.html

4. Filmographie : page facebook, Hugues Le Paige

5. Le fait d'avoir su traduire ou non cette ligne de conduite est laissé au jugement du spectateur...

« Aller chercher en chacun ce qu'il a d'unique »

Entretien avec Christian Rouaud / Propos recueillis par Christophe Chauville

Christian Rouaud est scénariste et réalisateur de films documentaires particulièrement marquants. Il y est question de luttes, de résistances, menées par des personnalités hors du commun. On se souvient de *Les Lip*, *l'imagination au pouvoir*, de *Tous au Larzac* (César du meilleur film documentaire (2012), entre autres.

Il a aussi été professeur de lettres et auteur d'un roman : *La Saldéprof* aux éditions Syros.

Nous l'avons interrogé sur son rapport à l'humain dans ses films.

Christophe Chauville – Comment accueillez-vous le terme de « portrait » pour qualifier votre travail de documentariste ?

Christian Rouaud – J'ai découvert récemment, que dans le fond je ne faisais jamais que cela... Je peux vous donner l'exemple de *L'eau, la terre et le paysan* (2006), pour lequel un producteur m'avait sollicité afin de faire un film sur le thème de la pollution de l'eau en Bretagne. Je suis moi-même breton et la question m'intéressait, mais il me proposait de faire le tour de la question de façon journalistique, en interrogeant des spécialistes, j'ai répondu non. Six mois après, il m'a proposé une nouvelle idée, autour d'une ferme proche d'une rivière polluée et réunissant trois générations : un grand-père qui avait toujours travaillé à l'ancienne, labourant avec des chevaux et moissonnant à la faux ; son fils, qui avait foncé vers la modernisation dans les années 1960, avec le recours aux engrais que cela suppose ; et son petit-fils, enfin, qui devait gérer cette situation. Là, ça m'intéressait ! À un moment donné, je trouvais même mes personnages si forts que je me demandais pourquoi garder le thème de l'eau ! Ce sont les gens qui m'intéressent toujours avant toute autre chose ; ce fut le cas aussi pour *Les Lip*, *l'imagination au pouvoir* (2007) ou *Tous au Larzac* (2011), qui certes, racontent des combats, mais sont aussi des galeries de portraits.

C.C. – Quelle a été la genèse de ces projets ?

C.R. – Aujourd'hui, j'évoque une trilogie comprenant aussi *Paysan et rebelle*, un portrait de Bernard Lambert (2002), mais l'enchaînement des deux autres films n'était pas prévu. Le portrait de Bernard Lambert avait été réalisé pour la télévision, mais il était souvent projeté en salle, à l'initiative de la Confédération paysanne, d'Attac ou d'autres, et je me suis aperçu que les plus jeunes connaissaient finalement très peu les années 1970. Les luttes concrètes de l'après-Mai 68 n'avaient pas réellement été racontées, d'où mon désir de le faire avec *Les Lip*. Quant à l'histoire du Larzac, je n'avais pas d'intention particulière de m'y pencher, mais la connexion entre les paysans et les ouvriers de Lip, en 1973 (et grâce à Lambert !), n'avait pas pu être évoquée, faute de place, dans le montage final du film *Les Lip*. À sa sortie, le journal *Gardarem Lo Larzac* le déplorait dans sa critique. L'idée m'est donc venue d'y consacrer un film entier, autour de personnages qui sont tels que les années de lutte les ont faits. Et c'est ce qui est beau...



C.C. – Le lien à l'humain semble prépondérant pour vous, ce qui est évident pour *Avec Dédé*... Comment avez-vous choisi ce quasi-héros de fiction ?

C.R. – Cette rencontre est le fruit d'un pur hasard. Je souhaitais faire un film sur un bagad, mais selon certains critères précis : une formation rurale, composée de musiciens amateurs et susceptible

de remporter le championnat qui a lieu tous les ans au Festival interceltique de Lorient. Et je suis arrivé dans une petite ville, Lokoal-Mendon, où je suis tombé sur André Le Meut, qui dirigeait le bagad. On a fait le film en 1994, mais j'ai tout de suite pensé que je n'en avais pas fini avec lui... Dans l'intervalle, il a fait son chemin, et *Avec Dédé*, vingt ans après, est en quelque sorte son portrait en majesté ! Ce qui me fascine avec ce personnage, c'est une apparente inadéquation entre son physique, sa gestuelle, son rapport au monde, et ce que Dédé est fondamentalement, à savoir à la fois un formidable musicien et un magnifique humaniste. Et au-delà de l'étrangeté et la drôlerie,

j'avais le souci permanent de ne pas donner l'occasion de rire de lui, de me placer tout le temps de son côté... Le point de départ de mon envie de filmer est toujours lié à une certaine admiration. Même pour mes films de commande, comme *Dans la maison radiieuse* (2004), consacré à Le Corbusier : l'enjeu était de savoir comment

...IL Y A EN CHACUN DE NOUS QUELQUE CHOSE D'UNIQUE ET D'INTÉRESSANT À ALLER CHERCHER, MÊME SI TOUT LE MONDE COMMENCE IMMANQUABLEMENT PAR DIRE : « POURQUOI MOI ? »

vivre, cinquante ans après, dans ses créations architecturales, et j'y ai trouvé des gens incroyables. Il y a en chacun de nous quelque chose d'unique et d'intéressant à aller chercher, même si tout le monde commence inmanquablement par dire : « Pourquoi moi ? Je n'ai rien de spécial, ni d'intéressant... » C'est la qualité du regard qui compte.

C.C. – Avez-vous déjà été, à l'inverse, sollicité pour réaliser un portrait, à la manière des peintres d'autrefois ?

C.R. – La plupart du temps, je choisis mes personnages, mais l'inverse m'est en effet déjà arrivé. J'accompagnais souvent dans les projections mon seul court-métrage de fiction, *Le Sujet* (1996), et j'en expliquais la problématique, ces questions qui me

se voient à l'image, et ce qui peut les gêner. On les implique dans un film alors que, la plupart du temps, ils n'ont rien demandé et on n'est pas dans un rapport d'égalité. C'est ce que j'ai voulu montrer dans *Le Sujet*, où l'héroïne se confie intimement au cinéaste, alors qu'il n'a en tête que le film à faire. C'est d'une grande violence, finalement ! Il faut au moins que ceux qu'on a filmés ne se sentent pas trahis...

C.C. – L'un de vos films, *L'Homme dévisagé* (2005), abordait directement la thématique du portrait et sur une tonalité extrême...

C.R. – Oui, on y suit un pompier défiguré dans un accident et un photographe qui l'avait pris pour modèle. Le producteur du film m'avait juste tendu une liasse de ces photos en me demandant ce



« ...les raisons pour lesquelles les gens acceptent d'être filmés ne coïncident jamais exactement avec celles du réalisateur. »

Christian Rouaud - Photos : Carole Bethuel

taraudent depuis toujours, à savoir le rapport au sujet filmé dans l'exercice du documentaire et ce qu'il implique pour celui qui se retrouve devant la caméra. Un soir, un spectateur vient me voir, s'affirmant intéressé par mon point de vue et souhaitant que nous collaborions sur un film. Il présidait l'Association des personnes de petite taille et son objectif était militant, il voulait montrer les difficultés de leur quotidien. Le fait de le rencontrer en compagnie de son épouse, de petite taille également et qui avait vingt ans de moins que lui, et un autiste trentenaire dont il s'occupait depuis plusieurs années a emmené le film dans une autre direction, plus riche. Et *La Bonne Longueur pour les jambes* (2002) s'est ainsi centré sur ce trio, sans abandonner l'idée initiale. C'est d'ailleurs une caractéristique du documentaire : les raisons pour lesquelles les gens acceptent d'être filmés ne coïncident jamais exactement avec celles du réalisateur. C'est ce hiatus-là qui est intéressant. J'ai connu cette situation avec *Dédé*, qui ne comprenait pas pourquoi on le voyait tondre sa pelouse ou dans des situations qui, selon lui, n'avaient pas la moindre importance...

C.C. – Comment abordez-vous alors cette responsabilité éthique de votre activité ?

C.R. – On ne peut pas échapper à cette question, à moins d'être une crapule ! J'ai l'habitude de montrer mes films aux intéressés avant mixage, ce qui, je crois, n'est pas très fréquent, et peut s'avérer compliqué. On ne peut jamais préjuger de la manière dont les gens

que je pouvais en faire. Elles étaient à la fois superbes d'un point de vue esthétique et monstrueuses dans le même temps, alors je me suis demandé ce qui s'était produit entre ces deux hommes : comment l'un avait accepté d'être photographié et pourquoi l'autre avait désiré le faire ? D'autant que la femme du pompier ne voulait ni des photos, ni du film... Au final, c'est pour moi le parfait pendant documentaire au *Sujet*, la problématique est identique.

C.C. – Mis bout à bout, vos films composeraient-ils une sorte d'autoportrait ?

C.R. – Je me suis aperçu qu'il y avait dans mes films beaucoup de cathos de gauche, ce que je ne suis plus, Dieu merci !, mais c'est quand même troublant... Plus sérieusement, le seul film où je suis apparu directement est le tout premier, *Retour au quartier nord*, où je revenais en 1992 dans la cité où j'avais été prof de collègue et je retrouvais d'anciens élèves, désormais trentenaires. Mais depuis, je n'ai jamais voulu me filmer moi-même : on n'est pas là pour parler de soi, ou du moins pas aussi directement. Cette évidence est profondément ancrée en moi, d'ailleurs il m'a fallu beaucoup lutter pour oser cesser – à quarante-cinq ans, il était temps ! – d'être enseignant pour écrire un roman et devenir cinéaste. Si je peux dire deux ou trois choses sur les autres et que cela en intéresse quelques-uns, cela me suffit, c'est mon unique moteur.



Behind the portrait...

Entretien avec **Lucas Vernier** / Propos recueillis par Catherine Lefort/Écla

Behind the Yellow Door est le premier long-métrage du documentariste Lucas Vernier. Bien plus qu'un biopic, ce film très personnel, inclassable et habile, révèle la personnalité hors du commun de Lutz Dille, un artiste photographe canadien d'origine allemande, venu poser ses malles à Villeneuve-sur-Lot à la fin de sa vie.

Radioscopie avec Lucas Vernier

Catherine Lefort – Dans quel état d'esprit as-tu abordé ce documentaire sur l'histoire de Lutz Dille, dont tu ignorais au départ l'importance en termes artistiques ?

Lucas Vernier – Je qualifierais *Behind the Yellow Door* de documentaire imaginaire. Il touche réellement à la fiction ; avec aussi quelque chose de romanesque jusque dans ma façon de travailler. Je suis parti d'un souvenir, celui d'une rencontre manquée avec un certain « Monsieur Dille ». Puis est arrivée une dimension de jeu, autant intellectuelle qu'existentielle. Comme c'est aussi le cas pour un autre film en cours avec un personnage décédé, mais qui existe dans ma mémoire personnelle, je m'amuse à vivre des expériences, ersatz de celles qu'a vécues le personnage, me mettant un peu à sa place, expérimentant dans son sillage. Je recherche une relation d'intimité que je n'ai pu avoir. Cette idée de rencontre est très importante pour moi : réaliser un documentaire, c'est avant tout se tourner vers l'autre, même si celui-ci a disparu.

C.L. – Aurais-tu réalisé ce film si tu n'avais pas du tout connu Lutz Dille ?

L.V. – « Monsieur Dille » a fait partie de mon imaginaire d'adolescent. Il habitait dans mon pâté de maisons, mes parents le connaissaient vaguement, comme voisin. Mes désirs de film partent toujours de quelque chose qui est venu à moi, sur lequel

j'ai déjà une prise : un souvenir, une anecdote vécue, une figure qui ressurgit de mon imaginaire. Ce n'est qu'après que le « sujet » proprement dit apparaît. « Monsieur Dille » est venu à moi en m'envoyant une photo N&B, avec au dos une invitation à venir chez lui, à franchir la porte jaune de sa maison. Un geste d'invitation un rien ambigu, sachant que cette photo montre deux jeunes adolescents en train de saliver devant une vitrine de sex-shop... J'avais alors 15 ans et ce voisin m'a intrigué. Mais je n'ai jamais franchi le seuil de sa porte. Cette photo m'a pourtant suivi tout au long de ma vie : elle était accrochée dans ma chambre, elle était belle, elle attisait la curiosité. Mais je ne savais rien de ce « Monsieur Dille ».

C.L. – Quel a été l'élément déclencheur ?

L.V. – Un ancien professeur de lycée, qui depuis est devenu un ami, avait chez lui plein de magnifiques photos en noir et blanc. Je lui ai demandé d'où elles provenaient. « D'un ami, Lutz, décédé il y a quelques années... » Il me parle de lui, comme d'un photographe génial doublé d'un homme très original. Je suis impressionné par la qualité des clichés parmi lesquels, soudain, je tombe sur la fameuse photo que « Monsieur Dille » m'avait envoyée ! Ça a été un choc. Cette histoire résonne déjà en moi comme un conte. Un étrange sentiment d'occasion manquée m'envahit, devenant bientôt matière à réflexion, puis une sorte d'obsession. Alors, j'ai com-

Behind the Yellow Door, Lucas Vernier



« ...mes désirs de film partent toujours de quelque chose qui est venu à moi, sur lequel j'ai déjà une prise : un souvenir, une anecdote vécue, une figure qui ressurgit de mon imaginaire. »

mencé à rechercher la trace de personnes qui ont connu Lutz Dille, à prendre des notes, à rassembler des documents... jusqu'au jour où j'ai compris que j'étais en train de préparer mon prochain film.

C.L. – Ce qui est très intéressant dans ce film, qui est bien plus qu'un simple portrait de Lutz Dille, c'est ce « jeu » et ce jeu de miroir entre ton personnage et toi...

L.V. – Le film est en effet plus qu'un portrait, c'est une relation. Et toute relation est un miroir. Lutz Dille est un homme d'images, qui a passé sa vie à prendre des gens en photo, sur le vif, dans la rue. À partir de ses photos, j'ai essayé de l'imaginer, d'en faire un portrait mental, peu à peu étayé par des sources diverses, jusqu'à me mettre à écrire cette voix de Lutz que j'entendais, que je fantasmais...

Au début du film, il y a ma voix qui raconte l'anecdote fondatrice de mon désir de film, l'ancre dans le paysage de mon enfance, celui d'une petite ville de campagne, qui devient comme l'écran d'un conte possible. Le style de cette introduction est celui d'un documentaire de création à la première personne, aujourd'hui quasiment un genre cinématographique à part entière. Mais bientôt un basculement radical a lieu : le film passe alors à la fiction. Je cesse de parler et fais désormais parler Lutz qui s'adresse à moi. Je deviens le personnage « réceptacle », celui qui écoute. Comme dans le roman *La Chute* de Camus, il s'agit bien d'un dialogue, mais dont on ne peut entendre que la parole de l'un des deux protagonistes. Mais je ne disparaissais pas pour autant. On perçoit ma présence, mes répliques, en filigrane de celle de Lutz qui répond à mes questions, me conseille, m'interpelle, se joue de moi comme un fantôme facétieux. Et puis, si le mort parle, le vivant, lui, agit. J'agis donc : je fouille dans ses vieilles malles, suis ses traces et, sur ses ordres, je pars à mon tour à la chasse aux images !

C.L. – Le film est ponctué de touches d'humour... En quoi participent-elles à la reconstitution du personnage ?

L.V. – Lutz n'aimait pas faire des portraits posés, il surprenait les gens : bon nombre de ses clichés volés sont donc très drôles, pleins d'ironie. En revanche, quand on le photographiait, il adorait se mettre en scène, se déguiser, grimacer : autant de masques qui sont autant de facettes de sa personnalité. Lutz Dille était déjà un personnage en soi, cinématographiquement très intéressant. Pourquoi donc dresser un portrait figé, solennel d'un homme qui était tout le contraire ?

S'il m'importait de faire ressortir son travail d'artiste talentueux, je souhaitais aussi révéler sa personnalité, faire revivre quelque chose de son esprit. D'où la forme hybride du film, les essais d'humour, le jeu sur la fiction, toutes ces fantaisies que je me suis autorisées dans la fabrication du film.

Le regard facétieux de Lutz, que l'on sent en regardant ses photos, m'a beaucoup touché, inspiré. Il a réveillé cet humour qui dormait quelque part en moi...

C.L. – Il s'agit donc bien d'une rencontre... On décèle une certaine admiration, de la complicité. Tu te projettes aussi dans son travail artistique...

L.V. – À certains moments du film, je me mets en scène en m'essayant à la prise d'images de rue : je joue au disciple du maître. J'ai donc trouvé ma place comme personnage dans le film, tout en gardant bien sûr une certaine distance respectueuse. Mon intention n'était pas de rivaliser avec Lutz et ses intenses photos argentiques, mais de prolonger son geste artistique, en composant « à la manière de » avec mon médium à moi qui est la vidéo. C'est assez ludique. La durée vidéo permet d'ailleurs de capter l'avant et l'après d'une possible image photographique, donc les réactions des gens, ce qui je crois en dit long sur l'approche de Lutz : un véritable complément à la découverte de son œuvre.

Je voulais garder ce côté enfantin, l'ado qui se souvient de l'invitation qu'il a reçue, puis entre en apprentissage, mais en même temps je reste le réalisateur qui fait un film sur Lutz, et celui-ci n'est pas dupe. À travers le prisme de ma propre sensibilité, je lui fais dire ce que j' imagine qu'il aurait pu me dire, sur sa vie et son travail d'artiste. Du coup, il me renvoie à mes propres interrogations de réalisateur. Je ne peux prétendre que le portrait de Lutz est parfaitement réaliste, puisque tout est inventé. Mais tous les « artifices » du film sont mis en œuvre pour toucher à quelque chose de vrai...

C.L. – Pourquoi avoir choisi Lou Castel pour incarner Lutz Dille ?

L.V. – Ce qui m'intéressait chez lui, c'est son sens du jeu qu'il a décliné dans des rôles très divers. Lou Castel – il a tourné avec Bellocchio, Fassbinder, Wim Wenders et d'autres grands noms du cinéma mondial – me fait penser à Lutz, physiquement et du point de vue de sa personnalité, très charismatique, entière, foutraque, provocatrice. Dans ses choix existentiels aussi : son indépendance et surtout son rapport au travail et à la carrière artistique ont entretenu volontairement – parfois involontairement – une certaine marginalité. Et puis Lou Castel, comme Lutz Dille, parle l'allemand, l'anglais aussi bien que le français, mais avec un léger accent qui colle parfaitement au personnage. Son rôle joué en « voix off » incarne admirablement la figure du photographe.

C.L. – Comment le film a-t-il été accueilli par ceux qui ont connu Lutz ?

L.V. – Sa fille aînée m'a dit avec émotion qu'elle avait presque cru retrouver son père, que quelque chose de son esprit avait été comme ressuscité ! Elle m'a aussi dit que j'avais le même humour que lui, ce qui m'a fait plaisir !



Behind the Yellow Door, long-métrage de Lucas Vernier. L'Atelier Documentaire, 2016.

www.atelier-documentaire.fr

Coproduction BIP TV. Avec la participation de TV7 Bordeaux. Avec le soutien du CNC, du Conseil régional ALPC et de la Communauté d'agglomération du Grand Villeneuvois. Mention spéciale du jury de la compétition internationale « Opera Prima » à MiradasDoc (Espagne)

Sélection en compétition « Close up » au Bergamo Film Meeting (Italie)

Sélection en compétition long-métrage au Taiwan International Documentary Festival (Taiwan).



Lucas Vernier - Photo : C. L.

« ...LE FILM EST EN EFFET PLUS QU'UN PORTRAIT, C'EST UNE RELATION. ET TOUTE RELATION EST UN MIROIR. »

LA MISE EN SCÈNE DE SOI DANS LE 9^{ÈME} ART

L'autoportrait en bande dessinée

Par Catherine Mao

QUAND LA BANDE DESSINÉE, CET ART DU RÉCIT EN IMAGES, S'EMPRE DE L'AUTO PORTRAIT, ELLE EN BOUSCULE PROFONDÉMENT LES USAGES. ENTRE CE QUE LA BANDE DESSINÉE FAIT À L'AUTO PORTRAIT ET CE QUE L'AUTO PORTRAIT NOUS DIT DE LA BANDE DESSINÉE, CE SONT LA NATURE MÊME DU NEUVIÈME ART ET LES DIFFICULTÉS DE L'AUTO PORTRAIT QUI SE TROUVENT MISES EN LUMIÈRE.

Jamais anodine, la pratique de l'autoportrait s'inscrit dans une riche tradition picturale et littéraire dont il n'est pas inutile de rappeler brièvement les enjeux. Dans la peinture, l'autoportrait est l'occasion de décrire l'atelier du peintre, de montrer l'artiste à l'œuvre. Que ce soit chez Dürer ou chez Raphaël, il répond à une motivation précise, celle de faire accéder la peinture au rang des arts libéraux. Au siècle suivant, les nombreux autoportraits de Rembrandt laissent transparaître ses objectifs artistiques et ses ambitions sociales.

Plus tardif en littérature, l'autoportrait vient souligner les enjeux modernes des écritures de soi. Dans *Miroirs d'encre*¹, livre dédié à cette pratique, Michel Beaujour estime que l'autoportrait permet de déjouer les impostures de l'autobiographie et de décrire un rapport au monde plus fidèle à notre modernité, caractérisé par une narration discontinue, fragmentée et ouverte. Qu'il soit pictural ou littéraire, l'autoportrait invite l'artiste à s'attaquer aux frontières dressées par les arts et à décrire le rapport particulier qu'il entretient avec la création.

C'est donc d'un genre codé, consacré par la littérature et la peinture, que la bande dessinée s'empare. Pourtant, il est bien évident que cet art du récit en images en bouscule les usages, notamment en raison de sa double énonciation, à la fois verbale et visuelle. En posant son œil sur le monde, le dessinateur se met *a priori* au service du pouvoir d'extériorisation du neuvième art et fait de l'autoreprésentation une question épineuse. Comment l'auteur se propose-t-il de faire son autoportrait au sein d'un médium qui se présente traditionnellement comme un art du personnage ? Qu'est-ce que la bande dessinée fait à l'autoportrait ? Que nous dit l'autoportrait de la bande dessinée ? Telles sont les questions simples qui serviront de fil conducteur à ce texte. Tout en rappelant l'histoire de l'autoreprésentation en bande dessinée, ce sont la nature même du neuvième art et les apories de l'autoportrait qui seront au cœur de notre réflexion.

Une histoire brève de l'autoreprésentation en bande dessinée

Il existe une forte tradition de l'autoreprésentation dans la bande dessinée, notamment dans la presse papier. Forcé de livrer régulièrement des planches, l'auteur doit renouveler continuellement ses sources d'inspiration. Il est possible que cet impératif de quasi-quotidienneté soit à l'origine d'une certaine connivence avec le lecteur.

Aussi certains auteurs n'ont-ils pas hésité à mettre en scène leur panne d'inspiration, à l'instar de Gotlib dans cette case extraite des *Dingodossiers* (Fig. 1). De la presse jetable à l'album, l'auteur de bande dessinée continue volontiers à se mettre en scène dans l'œuvre en cours, à se moquer de ses personnages (ou inversement), à commenter sa manière de faire. Empreinte d'humour et d'un certain sens du détournement, cette pratique est aussi un moyen de revendi-



Fig. 1 - *Dingodossiers* / René Goscinny, Gotlib, Dargaud, L'intégrale, 2006

quer son statut d'auteur à un moment où il était encore peu reconnu. Tout comme Van Eyck quand il se glisse dans ses toiles, Hitchcock quand il traverse ses films, le dessinateur apparaissant dans les marges de son récit fait montre de son savoir-faire.

L'enjeu sera tout autre quand, dans les années 90, la naissance de plusieurs maisons d'édition indépendantes vient bouleverser le paysage éditorial français et témoigner d'une volonté collective de rompre avec la production des années 80, incarnée par l'album de 48 pages, cartonné et coloré, dont on suppose qu'il raconte une histoire haute en couleur et riche en rebondissements. Les acteurs de cette révolution éditoriale expriment le désir de se libérer de certaines contraintes imposées par les maisons d'édition. Dans ce contexte, une part croissante de la production alternative cède la place à des genres mettant en avant la parole de l'auteur : ce sont les écritures de soi, autobiographies, autofictions, mémoires, journaux intimes, journaux de rêves, carnets de notes, carnets de croquis, carnets de voyage. Pour le dire vite, afin de s'opposer au récit rocambolesque, l'auteur choisit de raconter sa vie.

La pratique de l'autobiographie se répand alors... et met l'auteur face à la nécessité de se représenter. Pourtant, contrairement à ce qui se passe dans l'art contemporain à la même période, les artistes ne paraissent pas particulièrement se soucier de leur reflet. Certes, ils continuent à se représenter en artistes de bande dessinée, à se livrer parfois avec jubilation, comme Gotlib ci-dessus, au procédé de mise en abyme, mais la pratique de l'autoportrait demeure, en général, dépassionnée voire désincarnée. Ce relatif désintérêt se traduit de diverses manières, les dessinateurs adoptant plusieurs stratégies d'esquive. Par exemple, Edmond Baudoin se représente volontiers de dos, de biais, flou ou encore tronqué. Autre exemple, dans *L'Institution*, Christian Binet parvient à éviter l'autoportrait en rodant des mécanismes d'indistinction (Fig. 2). En dépit du sous-titre « Binet : ma vie, mon œuvre, racontée et dessinée par



Fig. 2 - *L'Institution* / Christian Binet, Fluide Glacial-Audie, 2010.

moi-même », le héros n'est pas reconnaissable parmi ceux qui partagent son sort au pensionnat : tous arborent le même visage tout en rondeur, la même attitude d'écoute obéissante, les mains cachées dans le dos et une expression inquiète et hésitante. Binet se cache derrière ses héros, dévoyant l'autoportrait par l'adoption d'une stratégie de dépersonnalisation.

Contre l'autoportrait, l'autoreprésentation

À ce stade de notre réflexion, il est possible de percevoir ce qui est en jeu dans le mécanisme de l'autoreprésentation. Dans son livre *L'Artiste de la famille*, Manu Larcenet retranscrit parfaitement le processus en question (Fig. 3). Le narrateur raconte comment il a socialement trouvé sa place, comment la société, qui le voyait d'abord comme un fou, a réussi à le mettre en case en le faisant entrer dans la catégorie de l'artiste. Le lecteur assiste au processus de création du personnage : apprivoisée, la créature inquiétante se convertit en personnage jovial, un peu caricatural, arborant un gros nez caractéristique de certains personnages de BD. Larcenet se convertit en acteur de bande dessinée, qui serait fait non pas de chair mais de sens : c'est bien une grammaire qui est mise en place. D'ailleurs, il fixe un certain nombre de caractéristiques visuelles (son personnage est petit et trapu, affublé d'un gros nez et d'une casquette), auxquelles semble aussitôt correspondre un caractère (débonnaire et décontracté, parfois mollement taciturne). Du même coup, il détermine sa fonction au cœur du récit.

Le dessin accélère le processus de *devenir personnage* de soi et semble ainsi entrer en contradiction avec l'objectif du portrait. En effet, l'autoportrait ne risque-t-il pas de se dissoudre au cours de cette objectivation préalable, le je de se délayer dans un il ? Dans *Le Regard du portrait*, Jean-Luc Nancy explique bien que l'objet du portrait n'est rien d'autre que le sujet, le sujet absolu et dans une large mesure insaisissable². Or, pour reprendre les propos de Fabrice Neaud, un autre auteur ayant soulevé dans ses albums ces mêmes questions avec beaucoup d'acuité, comment peut-on espérer « explorer la figure de l'Autre, de Soi, de l'Autre en Soi quand on le/se dessine exactement comme on dessine nos propres personnages de fictions³ » ?

Dans cette illustration, Larcenet dénonce l'un des paradoxes du récit de soi en bande dessinée : le personnage est mis en place a priori, la représentation de soi préexiste à l'écriture de soi et se vide ainsi de ses enjeux. Pour le dire autrement, la description de nos émois les plus intimes ne permet pas, semble-t-il, de livrer avec objectivité la peinture de soi, c'est-à-dire de son apparence extérieure : qui raconte le dedans ne peint pas le dehors sans quelque incongruité. Conscient de cette inconvenance, Larcenet fait très ostensiblement entrer en scène un double de papier qu'il présente au lecteur en même temps qu'il l'anime. Sans ambages, il annonce que c'est désormais derrière ce masque qu'il va se cacher ; d'emblée, il avertit le lecteur du fossé qui sépare le personnage et l'individu qu'il est censé représenter. Ce faisant, il entraîne le lecteur dans les coulisses de la fabrique de l'image.

À la recherche de l'autoportrait

Ainsi, il semble difficile, voire impossible, de faire son autoportrait en bande dessinée. À travers leur impuissance, les auteurs paraissent simplement rappeler qu'il n'y a rien de moins naturel que de se rencontrer soi-même, comme le souligne Derrida : « Qui a jamais rencontré un moi ? Pas moi⁴. » Toutefois, comme le cinéma, le neuvième art offre la possibilité de mettre en scène cette impossibilité, de faire le récit de cette quête sans cesse contrariée de vérité et d'identité. Attardons-nous brièvement sur la pratique de deux auteurs majeurs auxquels ce numéro de la revue *Éclairages* accorde une attention particulière et qui partagent la même préoccupation : celle de faire de l'autoportrait un objet de leur questionnement et un moyen de s'interroger sur leur médium et sur les procédés de création.



Fig. 3 - *L'Artiste de la famille* / Manu Larcenet, Éd. les Réveurs, 2008

Dans *Livret de phamille*⁵, recueil réunissant les travaux autobiographiques qu'il a effectués autour du thème de la famille entre 1991 et 1994, Jean-Christophe Menu oscille entre plusieurs manières de se représenter. Tantôt, il favorise la focalisation externe, racontant uniquement ce qu'il a sous les yeux, excluant toute appréciation subjective et, de ce fait, évitant de manifester sa présence dans l'image. Tantôt, il accepte la nécessité de se représenter en ayant même recours au procédé de l'interlocution (Fig. 4). Ici, Menu représente le personnage et son double, le dessinateur et sa créature



Fig. 4 - *Livret de phamille* / Christophe Menu, L'Association, 1995

de papier qui s'interpellent. L'auteur change de style et de focale pour se dessiner, indiquant que l'image que l'on a de soi ne coule pas de source. En s'affublant de traits changeants, il opte pour une diversité stylistique qui donne lieu à un certain flottement identitaire. Par cette impossibilité revendiquée d'installer dans le temps une identité stabilisée et unifiée, Menu pointe du doigt la dimension fictionnelle qui réside dans toute construction identitaire. Il renouvelle ainsi le questionnement sur le regard que l'on porte sur soi-même et inscrit la pratique de l'autoportrait dans une logique de continuité.

Autre exemple, *Le Chemin de Saint-Jean* d'Edmond Baudoin se présente comme l'une des réalisations les plus réussies d'autoportrait en bande dessinée. Parti vivre au Canada, l'auteur entreprend de tisser un fil narratif autour de ses croquis de Villars-sur-Var, le village de son enfance (Fig. 5). Ce lieu éveillant ses souvenirs autant que ses rêveries, l'artiste y déambule à travers l'espace, le temps et les fantômes de son passé. C'est dans le miroir que lui tend sa terre nourricière que Baudoin élabore son autoportrait. D'ailleurs, il n'exécute son autoportrait qu'en dehors du cadre et toujours à couvert – sous forme de pierre, de profil ou de dos : insaisissable, le personnage se fait pure présentation, pure instance énonciative. En d'autres termes, il admet d'une part qu'il peine à s'inclure dans le monde qu'il dessine, d'autre part qu'il se détourne de la réalité pour mettre l'accent sur le faire, sur ses choix artistiques.

Dans l'illustration ci-contre, l'autoportrait procède par ramifications, par embranchements, ouvrant les portes de la mémoire autant que de l'imaginaire. Cette planche, monstrueuse au sens étymologique du terme, rapproche ainsi *Le Chemin de Saint-Jean* de l'autoportrait littéraire, tel qu'il a été défini par Michel Beaujour : « [L'autoportrait] tente de constituer sa cohérence grâce à un système de rappels, de reprises, de superpositions ou de correspondances entre des éléments homologues et substituables, de telle sorte que sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage⁶. »

En conclusion, la tension entre l'autoportrait et l'autoreprésentation se présente comme un point d'entrée particulièrement pertinent pour décrire quelques spécificités de la bande dessinée. En effet, le mécanisme de l'autoreprésentation nourrit certaines oppositions majeures entre le personnage et le sujet, le portrait et la figure. Ces tensions traversent les œuvres que nous avons évoquées et mettent en évidence la part d'illusion et de fiction qui vient se glisser dans toute quête identitaire. De la mise en image à la mise en scène, il n'y a qu'un pas qui fait basculer le projet intime dans le domaine de l'image au sens large et donc du fantasme. Plus encore, l'impossibilité de l'autoportrait renvoie à notre impossibilité à nous décrire de manière frontale, directe ou intransitive et à la nécessité de nous raconter dans le détour. En cela, la bande dessinée participe pleinement du renouvellement des écritures de soi et de la nécessité d'ouvrir le récit à l'altérité, la pluralité, la polyphonie.



1. Publié en 1980, ce livre est une réponse au fameux *Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune édité cinq ans auparavant. Michel Beaujour, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, voir présentation p.47.
2. Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, voir p. 47.
3. Sébastien Soleille, « Discussion avec Fabrice Neaud – Bande dessinée actuelle et "bonhomme patate" » : <http://s.soleille.perso.sfr.fr/fabriceneaud/auteur/discussion1.htm>
4. Safaa Fathy, *D'ailleurs Derrida*, film produit par Arte dans la série « Profils », 1999.
5. Jean-Christophe Menu, *Livret de phamille*, voir p. 47.
6. Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, op. cit., p. 11.



Fig. 5 - *Le Chemin de Saint-Jean* / Edmond Baudoin, L'Association, 2004

UNE ARTISTE À L'ŒUVRE



Sandrine Revel

LE PORTRAIT EN TRANSPARENCE

Propos recueillis par Lucie Braud, association Un Autre Monde

SANDRINE REVEL EST UNE AUTEUR AUX TALENTS MULTIPLES. ELLE A MIS EN LIVRES ET EN IMAGES DES PORTRAITS D'ENFANTS, DE FEMMES, D'HOMMES. CES ŒUVRES NOUS OFFRENT LE REGARD DE L'ARTISTE SUR ELLE-MÊME ET SUR LA SOCIÉTÉ.

Résurgences, femmes en voie de sociabilisation

Le CIDFF (Centre information sur les droits des femmes et des familles) lançait une formation pour des femmes en recherche d'emploi, pour les aider à accomplir leur projet professionnel. J'avais envie de raconter leur parcours et de dévoiler la difficulté de mener à bien un projet. J'étais dans la même démarche qu'elles, à la seule différence qu'elles espéraient se délivrer de leur précarité. J'ai dessiné leur portrait, je voulais qu'il reflète leur personnalité. Pour certaines, se voir représentées en dessin les a déstabilisées. Je mettais la distance de l'auteur pour m'approprier la personne et en faire un personnage. Je les dessinais selon mon ressenti. Le portrait déforme notre vision de ce que l'on pense être. Cet album est une photo de groupe mais il pointe chez chacune leurs faiblesses et leurs forces. Il rejoint mon parcours, ma rencontre avec le CIDFF lorsque je voulais créer mon entreprise.

Portraits d'enfants, regard en transparence

L'enfant est un adulte en devenir qui se construit sans jugement. Si un adulte voit un garçon jouer avec une poupée, il interprète cet acte. Sur chaque tableau, l'enfant est dans une situation qui provoque une émotion chez l'adulte. Il interpelle par un regard frontal. Il n'y a aucun indice sur son environnement. Pour le premier portrait « Loretta », je me suis inspirée de Loretta Lux qui photographie les enfants en les mettant en scène avec une lumière très froide, et de Jean Rustin. Il peint sur des grandes toiles des personnages recroquevillés, aux regards vides et frontaux. Je travaille la transparence en utilisant la cire par-dessus la peinture. La cire fait écran et apporte un côté laiteux. J'ai besoin de la transparence des autres, de savoir ce qu'ils pensent, je les observe pour tenter de voir au travers d'eux.

La Lesbienne invisible, l'homosexualité au quotidien

J'avais envie de parler de qui je suis, de lesbiennes, de l'homosexualité. C'est par la façon universelle dont Océanosemarie raconte tout cela dans ses spectacles que j'ai eu envie de la contacter. Pour chacune des femmes dont elle parle, il y a beaucoup de respect et d'empathie. Passer du spectacle à la bande dessinée nécessite une adaptation. Océanosemarie m'a donné le texte du spectacle, des vidéos et nous en avons parlé. Je la dessine comme un personnage mais c'est un portrait très réaliste. Je voulais un esprit documen-

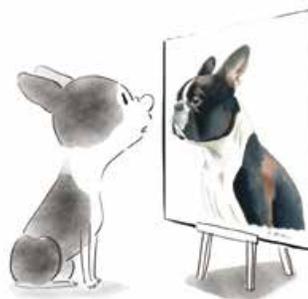
taire, un dessin spontané. L'absence de cases ouvre la lecture pour créer une fluidité malgré l'abondance de texte. Cela évite les ruptures, permet de garder l'esprit du filage avec une mise en scène propre à la bande dessinée.

Glenn Gould, une vie à contretemps

Je voulais faire le portrait du côté invisible de l'homme, lorsqu'il s'éloigne de la scène pour bricoler dans son studio. Son œuvre et sa personnalité me touchent. Le côté parfait du musicien est contrebalancé par ses multiples défauts. Je me suis retrouvée à travers lui par sa façon d'être habité par sa création. Son travail fait partie de sa vie. Pianiste et écrivain, c'était un fou de technologie. Je suis allée à Toronto, dans les endroits où il mangeait, se promenait, jusqu'à son chalet où il se retirait. Et sur sa tombe, pour me rappeler que je devais faire attention à ce que je racontais. J'ai cherché dans sa vie des instants que je pouvais comprendre et retranscrire. Je devais assumer ma subjectivité, le regard que je pose sur lui. Si je comprends l'un de ses moments de vie, je peux dire ce que je ressens et y apporter ma part.

Dernier portrait, dernier mot

Je suis Top ! : une femme, qui a brillamment réussi ses études et veut mener de front vie professionnelle et vie personnelle, raconte ses déboires. L'histoire est construite à partir de témoignages d'hommes et de femmes sur le monde du travail. Ce qui m'intéresse, c'est d'appuyer là où on n'est pas entendu.



Portrait de Jude (encre et aquarelle)

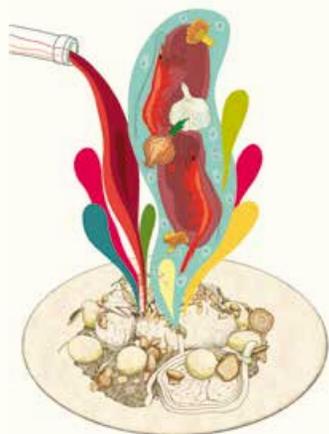
**BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE**

Résurgences, femmes en voie de sociabilisation, La Boîte à bulles, 2010
La Lesbienne invisible, Delcourt, 2014
Glenn Gould, une vie à contretemps, Dargaud, 2015 – prix Artémisia 2016. Pour cet album, Sandrine Revel a bénéficié du soutien régional (ALPC) à la mobilité internationale des artistes et des créateurs.
Je suis top !, Delcourt, 2016

ILLUSTRATIONS / PEINTURES / FILM

Portraits d'enfants, L'Art à la page, 2012 ;
 Exposition à Paris à la galerie L'Art à la Page jusqu'au 30 avril 2016.
Sandrine Revel, Traverses muettes, un film de Maïana Bidegain, Coll. Les Petits Univers de la BD/Écla Aquitaine.

www.sandrinerelvd.com



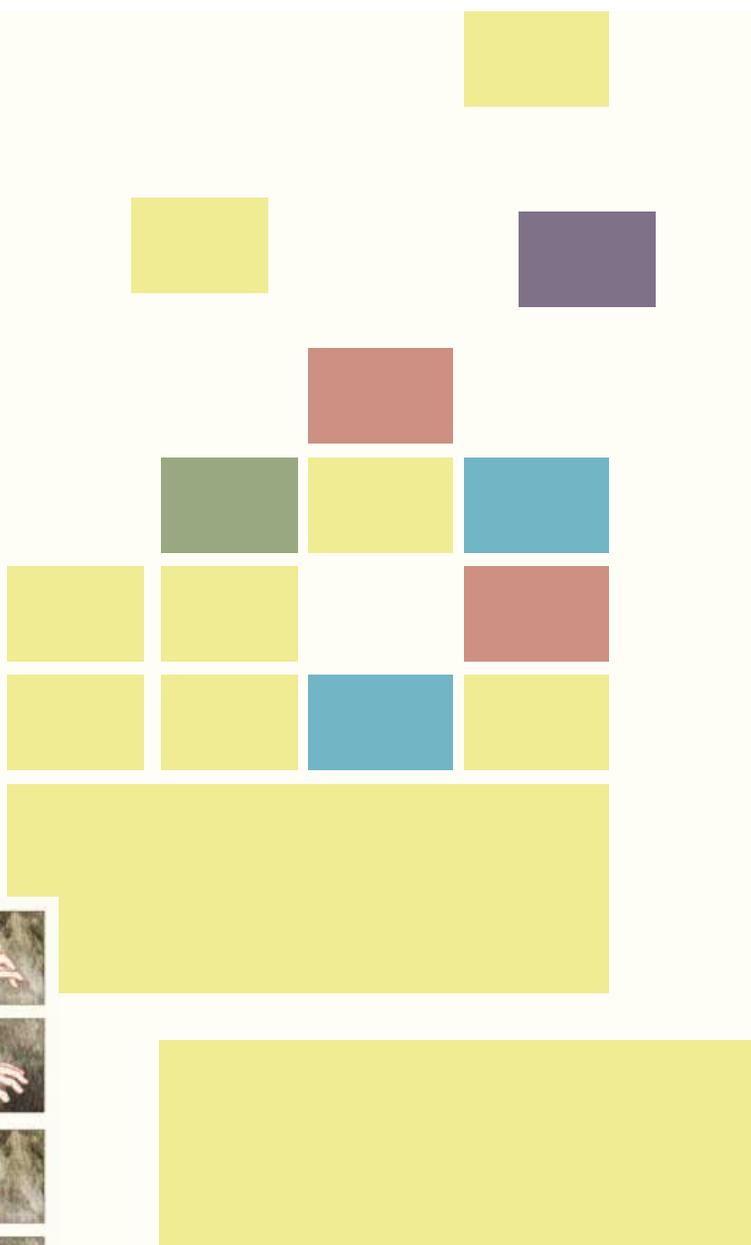
1.



2.



3.



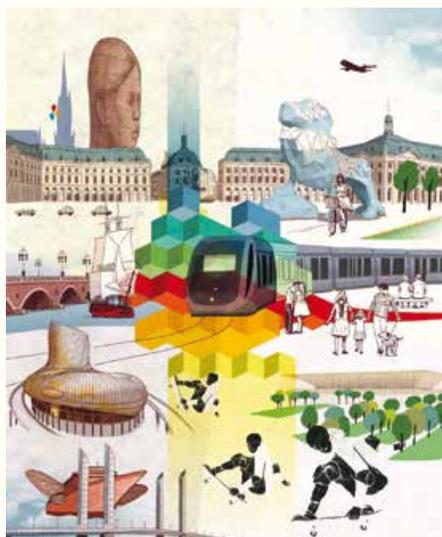


4.



5.

1. Illustration pour *Sud Ouest*
2. *Glenn Gould, une vie à contre-temps*
Dargaud, 2015
3. Portrait d'un bouledogue français
Technique aquarelle
4. *Le voyage de June*
avec Sophie Kovess-Brun,
Éditions les ronds dans l'O Jeunesse, 2015
5. Détail de la chambre d'enfant
Toile de 1m/1m, technique Acrylique
6. Couverture pour le guide du nouvel arrivant
Invest in Bordeaux



6.



7.



8.



9.

7. Recherches pour une future bande dessinée
chez Casterman

8. *La lesbienne invisible*
avec Océanrosemarie, Delcourt, 2013

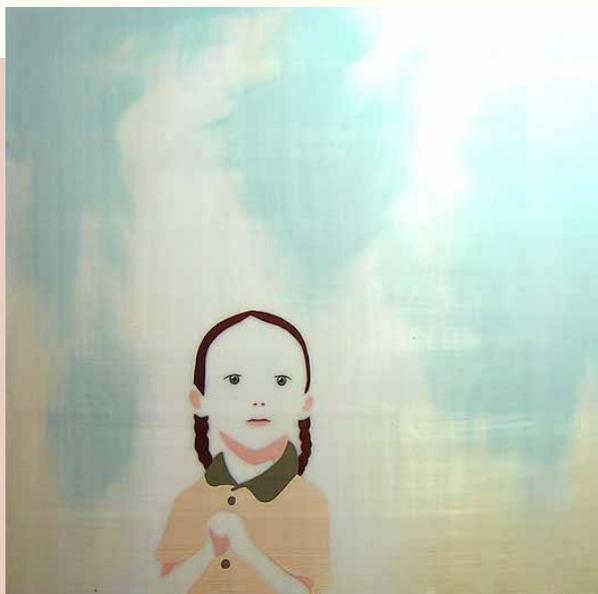
9. *Portrait de Jude*
Technique aquarelle

10. Tableaux « *Enfance** »
Technique cire/acrylique

*exposition à Paris à la galerie *L'Art à la Page*
jusqu'au 30 avril 2016.



10.



Le portrait, un air de famille

Regards croisés d'Edmond Baudoin et Laetitia Carton / Propos recueillis par Christophe Dabitch

ALORS QUE L'AUTEUR-DESSINATEUR EDMOND BAUDOIN TRAVAILLE DEPUIS SES DÉBUTS SUR L'AUTOBIOGRAPHIE, L'AUTO PORTRAIT ET LE PORTRAIT¹, LA RÉALISATRICE LAETITIA CARTON A RÉALISÉ UN DOCUMENTAIRE INTITULÉ EDMOND, UN PORTRAIT DE BAUDOIN². UN FILM DONT ELLE DIT QU'IL A ÉTÉ PENSÉ COMME UNE CRÉATION COMMUNE. LES QUESTIONS QUE SOULÈVENT L'AUTO PORTRAIT ET LE PORTRAIT SONT AU CŒUR DU TRAVAIL DE L'UN ET L'AUTRE, DE L'UN AVEC L'AUTRE.

Christophe Dabitch – Edmond Baudoin, quelles différences faites-vous entre l'autoportrait et le portrait ?

Edmond Baudoin – Un portrait est toujours un autoportrait. C'est impossible d'être l'autre. On met sur le papier le masque, les pommettes, les ombres, les sourcils... et on veut aussi aller un peu plus loin que le masque, même s'il nous dit beaucoup sur ce qu'il y a derrière. Le travail du portrait se fait avec la lecture que l'on a du masque, avec les échos qu'il provoque dans notre histoire psychologique et humaine. Sur l'autoportrait, on se met si souvent devant la glace, même pour se laver les dents, que là, avec ce visage, l'écriture qu'il y a dessus, les rides qui viennent, c'est presque le contraire que l'on essaie de faire. On cherche ce qu'il y a en nous qui est dans les autres aussi. Quand on fait véritablement un autoportrait, on rêve d'être universel.

C.D. – *Laetitia, vous êtes passée par les Beaux-Arts avant le documentaire de création, qu'en est-il de la caméra par rapport à ce que dit Edmond du dessin ?*

Laetitia Carton – La caméra ne permet pas ce que le pinceau permet. Le dessin d'Edmond ne ressemblera jamais au dessin d'un autre. On peut reconnaître une personne à travers son dessin, pas avec une image de caméra. On intervient sur la mise en scène, le montage, le son et le mélange des différents matériaux. C'est là que l'écriture peut être singulière et différente de celle des autres. Mais pas dans la captation du réel, sauf peut-être dans son mouvement et son cadre. Mais c'est surtout dans la manière d'écrire des films, c'est comme s'il y avait une étape intermédiaire.

C.D. – *Vous dites de votre film qu'il est un portrait fait ensemble. Quelle a été est la nature de votre distance vis-à-vis de votre modèle ?*

L.C. – C'est notre relation en vrai qui apparaît. On est avant tout des amis, c'est au-delà du masque, au-delà juste de vouloir retranscrire la forme d'Edmond et la mettre à l'écran. On voulait créer quelque chose ensemble et on a cherché pendant des années. Le cinéma nous est apparu comme une évidence. Edmond voulait aussi toucher à l'image mais ce n'est pas le film d'Edmond qu'on a fait. On a rêvé le film ensemble, on l'a créé ensemble mais après j'ai pris complètement la main. Hein, Edmond ?

E.B. – Absolument. Pendant l'année où on s'est promenés, elle avait une caméra et elle me filmait chaque fois qu'il y avait quelque chose qui nous semblait intéressant. Elle a filmé plus de 80 heures. Après, c'est elle toute seule au montage qui a choisi. Et là, il y a le travail d'introspection, entre elle et le matériau que je suis dans ces images. Elle pouvait faire plusieurs films différents.

L.C. – C'est là qu'Edmond a raison quand il dit que c'est un auto-

portrait. On a toujours des scènes chéries, impossibles à enlever. Quand tu parles de ta mère, Edmond, des gens me disaient en projection « oui bon, cette scène, il y en a d'autres aussi bien, on pourrait la remplacer ». Mais j'y tenais mordicus. Pourquoi ? Cette scène me parle presque plus que toutes les autres parce que j'ai le même rapport avec ma mère et c'est ce que je vis au quotidien.

C.D. – *Dans vos livres, vous évoquez souvent une solitude essentielle à chaque être, même dans l'amour qui est pour vous le summum de la création. Durant l'exercice du portrait aussi ?*

E.B. – La solitude est toujours là. Je pense à une anecdote de Giacometti. Il peignait tous les jours un même modèle, un Anglais je crois. Et cet Anglais avait fini par savoir quand la peinture était finie juste en regardant le regard de l'artiste. Et l'artiste lui ne s'en rendait pas compte. L'Anglais disait alors qu'il avait envie de bouger et à ce moment-là Giacometti, tout seul devant le portrait, comprenait que c'était fini. Ça veut dire que quand on fait le portrait de quelqu'un, on est prisonnier de quelque chose dans lequel on est entré avec notre solitude. Le truc est de prendre de la distance avec notre solitude, dans laquelle on est toujours, pour faire véritablement le portrait de quelqu'un. C'est un rapport de soi à sa solitude, il faut s'extraire et être dedans, trouver la distance. C'est un travail compliqué.

L.C. – Avant, on me reprochait souvent d'être complaisante avec moi-même. Dans mon premier film, *La Pieuvre*, qui racontait mon test génétique par rapport à la maladie de ma mère, certains me disaient que c'était complaisant parce que je me filmais et que je me regardais vivre. D'autres au contraire me disaient que c'était grâce à mon intimité que je touchais un universel et qu'eux aussi le touchaient. C'était intuitif pour moi mais Edmond a conforté cette idée-là. C'est ce qui m'intéresse le plus aujourd'hui, il faut que je sente que les gens parlent d'eux et de leur intimité et que cela m'ouvre à la mienne et à la nôtre. Face à quelqu'un dont on fait le portrait, on fait le sien mais on fait aussi celui de l'humanité entière. C'est Un et Tous en même temps. Je suis Edmond que j'ai filmé pendant deux ans, ma mère que j'ai filmée, comme si on était constitués de tous les gens qu'on regarde et qu'on aime.

C.D. – *Vous avez tous les deux un discours amoureux sur l'art du portrait, est-ce qu'il y a aussi l'idée d'une mise à nu ? Et je ne dis pas cela uniquement parce que l'on voit très vite Edmond nu dans le film...*

E.B. – Si je suis nu au début dans le film – ce n'était pas au début des prises de vues – c'est bien pour dire cela...

L.C. – Non... (rire commun)

E.B. – On recherche sa propre musique mais aussi quelque chose qui est d'un précipice absolu. Si on ne va pas dans ce qui paraît



Edmond Baudoin & Laetitia Carton - Photo : Renaud Monfourny

interdit – je reviens à la mise à nu –, si on ne va pas dans l'essence, en descendant ou en montant au plus profond de soi, on ne fait rien avec ce qui s'appelle un livre, un film, un portrait, une bande dessinée.

C.D. – *Laetitia, vous dites aussi que vous alliez chercher chez Edmond quelque chose de l'ordre de la vie à l'état pur.*

L.C. – C'est ce qui m'a toujours impressionné chez Edmond. On se retrouve et au bout de cinq minutes on va parler en profondeur. On appelle ça « le béton » tous les deux. Avec lui, on n'est jamais en surface. Après les projections avec Edmond, les gens qui viennent nous voir sont directement là, dans le béton. Ils nous disent des choses très personnelles, ils se mettent aussi à poil devant nous. Peut-être qu'ils se disent qu'on va savoir l'entendre et que nous aussi on s'est mis à poil.

C.D. – *Edmond, quand vous regardez le film de Laetitia, que voyez-vous d'elle ?*

E.B. – C'est assez étrange mais au tout début, quand je fais son portrait, c'est dans le film, je dis que son visage me rappelle mon frère, Pierrot. Ce que je vois d'elle, c'est quelque chose de mon frère. Il y a entre nous une immense fraternité. C'est indéniable, on s'est rencontrés comme des frangins. Mon frère n'aurait pas du tout fait ce film. Mon rapport avec lui est compliqué. Un jour, il a arrêté de faire ce que j'appelle de l'art. Il ne m'a pas trahi, chacun fait ce qu'il veut, mais avec Laetitia, je rencontre quelqu'un qui continue

et c'est peut-être ce que je cherche chez les gens que j'aime. Ou ce que j'essaie d'insuffler aussi dans les rencontres, pour que chacun devienne cette note de musique. Ce que je vois d'elle, c'est aussi ce que je vois de moi mais dans son cheminement. Elle va vivre plus longtemps que moi après ma mort mais son devenir m'importe terriblement.

C.D. – *Laetitia, quand vous regardez un dessin d'Edmond, qu'est-ce que vous voyez de lui ?*

L.C. – Je me vois dans tous ses dessins. Des fois, je me regarde dans la glace et je me dis : on dirait un dessin d'Edmond.

E.B. – Il y a une sorte de gémellité et pourtant on est à distance. Je crois que l'on se tient volontairement à distance, comme si c'était nécessaire. Même si on peut être très très proche, ça brûle un peu quand même.



1. Edmond Baudoin a publié une cinquantaine de livres, seul ou en collaboration avec des scénaristes, écrivains, dessinateurs, scientifiques... Il a obtenu en 1991 le prix du meilleur album au Festival d'Angoulême avec *Couma acó*. Son dernier livre publié est *Les Rêveurs lunaires, quatre génies qui ont changé l'histoire*, avec le scientifique Cédric Vilani (éditions Gallimard-Grasset).

2. Le premier film de Laetitia Carton se nomme *La Pieuvre* ; son dernier sorti en janvier 2016 au cinéma : *J'avancerai vers toi avec les yeux d'un sourd* est consacré à l'univers des malentendants, à un ami sourd disparu. Il est projeté à Bordeaux en présence de la réalisatrice lors du Forum du regard organisé par Écla, du 14 au 16 mars 2016.

□ L'EXPRESSION DE SOI ET LA REPRÉSENTATION DU MONDE

L'AUTO PORTRAIT FILMÉ : REGARD SUR SOI, REGARD DEPUIS SOI

Par Joël Danet, Vidéo Les Beaux Jours

Si les représentations en jeu sur nos réseaux contemporains visent à la valorisation de soi pour le rendre aimable et digne de confiance, les films autobiographiques qui les ont précédées ont davantage cherché à montrer un soi fragile, vulnérable, changeant, quitte à le saisir frontalement en situation de maladie, voire aux confins de la mort. Loin des portraits souriants, au teint frais, au regard pétillant, qui ornent les pages personnelles du Net ou nourrissent la mémoire des portables, les vues des autoportraits documentaires sont habitées de corps blessés, immobilisés, reclus, de visages anxieux, bouleversés, fatigués. Image de soi résolument déceptive d'un film l'autre, que rehaussent néanmoins des aperçus, des anecdotes qui visent à célébrer la poésie du quotidien. C'est en témoignant d'une vie devenue fragile que ces films en atteignent les beautés persistantes.

Les pièges du narcissisme

Les initiatives de films à la première personne sont liées aux nouvelles possibilités de tournage que les équipements ont offertes, en particulier à partir des années quatre-vingt : allègement du matériel et concentration des fonctions sur le même appareil. En faisant corps avec la caméra, le filmeur en vient, comme par un processus naturel, à se filmer lui-même. De cette façon, le cinéma s'est donné les moyens de reprendre une démarche séculaire entreprise par la littérature et les beaux-arts : se raconter, se mettre en scène, faire de soi un personnage, énoncer un contenu depuis une intériorité affirmée. Cette démarche a paru évidente à des réalisateurs, tels Agnès Varda ou Alain Cavalier. Elle a cependant inspiré la réticence parmi leurs pairs ou les figures de la critique cinématographique. Pour François Niney, elle risque de dévoyer l'enjeu du documentaire : « *Le genre, par nature, est plutôt enclin à voir ailleurs, à aller chercher chez l'autre, pour ne pas dire l'Autre, comment ça se passe* ». Même réticence chez Philippe Pilard : « *Le documentaire n'est plus la fenêtre ouverte sur le monde, c'est la fenêtre ouverte sur Moi. [...] Moi, moi et moi : faut-il croire à la disparition de la vocation sociale du film documentaire ?* » Cependant, certains films ont montré que le point de vue égotiste reproché au film autobiographique ne constitue pas son horizon indépassable. Une caractéristique les unit : le drame personnel qui les a initiés. Exil, vieillesse, dépression, cancer, sida... Le fait de s'enregistrer pendant l'épreuve permet d'interpeller, mobiliser autour d'une réalité-limite de notre condition.



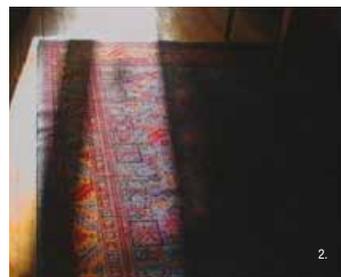
Joël Danet - DR

Se filmer dans l'épreuve

Filmer sa condition pour en prendre acte, c'est ce qu'entreprend la réalisatrice Dominique Cabrera dans son journal filmé de l'année 1995, *Demain et encore demain*. Traversant une dépression, prise de crise de boulimie, elle filme d'une main son autre main trempant un bout de pain dans une assiette remplie d'huile : « *Je veux le filmer parce que je veux le voir* », dit-elle en commentaire. Sa voix douce, apparemment détachée, appuie la lucidité implacable des images. Son film s'oppose au film amateur avec lequel il partage pourtant le même fond de quotidienneté et les mêmes choix techniques : il privilégie les temps morts aux temps forts, la solitude à la convivialité, soi aux siens, les circonstances discrètes où « *la mort au travail* » dans toute existence – pour reprendre le mot de Jean Cocteau – est à même d'être saisie. De même, quand Agnès Varda filme sa propre main dans *Les Glaneurs et la glaneuse*, c'est pour montrer ses rides et ses taches. Faisant part de son trouble devant ce spectacle d'elle-même, sa voix habituellement sereine s'infléchit : « *C'est ça mon projet : filmer d'une main mon autre main. J'ai l'impression que je suis une bête. C'est pire : je suis une bête que je ne connais pas.* » Cette sourde inquiétude que provoque le progrès de l'âge devient manifeste par l'observation des marques qu'il laisse sur le corps. Celui-ci, détaillé par la caméra, comme un objet étranger, source d'énigmes. Même regard auto-scrutateur dans *La Pudeur ou l'impudeur*, journal vidéo qu'Hervé Guibert a réalisé en 1990 et 1991 au moment où il était atteint du sida. Dans sa seconde moitié, nous découvrons le réalisateur dans une attitude de contemplation intense : il découvre les images d'une intervention importante qu'il vient de subir à la gorge. Tournées au bloc opératoire, elles restent hors

champ. Le spectateur le regarde se regarder, découvre son expression fascinée sans accéder aux images qui la suscitent : « J'ai réalisé en voyant le film ce qu'on m'avait fait pour de vrai », dit-il en commentaire. Le ton de sa voix est neutre, rappelant celui des commentaires de Cabrera ou Varda. Réalisées par ses soins, les images lui opposent un miroir qui discipline son désir de fuite. Dans le même film, Hervé Guibert se montre faisant des exercices de gymnastique devant la glace. Il observe : « On découvre chaque jour un geste qu'on faisait la veille et qu'on ne peut plus faire. » La solitude marque chaque plan : parce qu'il met en scène, comme Cabrera, une personne isolée, mais aussi parce que son rendu trahit le fait qu'elle ait été tournée sans aide extérieure.

Pour François Niney, l'entreprise de Guibert consiste à rappeler « le scandale d'un homme jeune dans un corps prématurément vieilli par le sida ». Elle lui inspire la question : « Le sujet qui s'autobiographie en caméra-je peut-il aller jusqu'à filmer sa propre mort³ ? » Une forme de réponse est apportée en 1996 par le film *Silverlake Life* de Tom Joslin et Mark Massis. Atteints l'un et l'autre du sida, ils filment leur confrontation quotidienne à la maladie, l'isolement social qu'elle provoque, le désarroi d'un corps médical impuissant à les prendre en charge. Tom Joslin et Mark Massis sont deux artistes, homosexuels militants, qui ont décidé de se filmer mutuellement quand ils ont appris qu'ils étaient tous les deux condamnés. Ils décrivent une géographie qui se rétrécit, les astreintes des soins de plus en plus intenses, les difficultés pour accomplir les tâches quotidiennes... mais aussi l'amour qui continue de les unir, les proches qui se manifestent avec délicatesse. C'est bien la mort qui est montrée à la fin du film quand l'un d'eux, succombant le premier, est filmé par le survivant. Alors que son corps est enveloppé pour être incinéré, la bande-son fait retentir un chant d'amour par son compagnon éploré.



1. *Le filmeur* d'Alain Cavalier (2004)
2/3/4. *Demain et encore demain* de Dominique Cabrera (1995/1996/1997)
5/6/7. *La pudeur ou l'impudeur* de Hervé Guibert (1991/1992/1993)

je devais témoigner pour la vie, en filmant simplement tout ce qu'il me serait donné à voir, que c'est la seule réponse que je pouvais faire à la guerre. » Il n'est pas anodin, par ailleurs, que ce soit auprès d'une figure pionnière du film autobiographique qu'il soit allé chercher réconfort.

En mettant en images, à la faveur d'une expérience intime, le besoin de donner sens à son existence et d'éprouver son rapport au monde, ces films sur soi, depuis soi, sont des films qui se partagent.



1. Images documentaires, n° 25, 1996.
2. Philippe Pilard, « Documentaire, les règles du jeu » dans *Positif*, mars 2001, n° 481, p. 80.
3. François Niney, « Ma vie ne tient plus qu'à un film » dans *Images documentaires* n° 25, 1996.

Retrouvez le texte intégral de l'article de Joël Danet et un entretien avec la réalisatrice Dominique Cabrera : sur <http://eclairs.aquitaine.fr>

LE NOUVEAU « THÉÂTRE DU SOI » : UNE VISIBILITÉ EN CLAIR-OBSCUR

Entretien avec **Dominique Cardon** / Propos recueillis par **Elsa Gribinski**

Chercheur au laboratoire d'Orange Labs, membre associé au Centre d'études des mouvements sociaux de l'EHESS et professeur associé au Laboratoire techniques, territoires et sociétés de l'université de Marne-La Vallée, le sociologue **Dominique Cardon** travaille notamment sur les dynamiques d'individualisation et de participation à la production d'expression publique suscitées par les nouvelles technologies. Entretien, et paradoxes.

Elsa Gribinski – Il semble qu'Internet et les réseaux numériques soient devenus en peu de temps le lieu commun, non seulement de l'expression individuelle, mais, plus spécifiquement, de la représentation de soi...

Dominique Cardon – Oui, à l'évidence le développement des réseaux sociaux numériques a contribué à installer un nouvel espace de mise en visibilité de soi et, surtout, la chose mérite d'être soulignée, à accueillir dans cet espace des publics très nombreux et très hétérogènes en termes d'âge, de niveau culturel et d'appartenance nationale. Mais, pour en comprendre la logique, il faut insister sur la dimension fondamentalement relationnelle de cette exposition de soi. On a trop souvent tendance à porter un regard individualisant sur cette nouvelle « culture du soi ». Si certains éléments de la vie personnelle, l'image de soi, la subjectivité des internautes s'affichent ainsi, c'est d'abord parce qu'il s'agit d'une technique relationnelle. La sociabilité, la conversation, la reconnaissance mutuelle, la mise en scène de soi est inséparable de l'espace social qu'elle cherche à conquérir.

E.G. – Du simple « like » – un clic – au blog associant textes et images en passant par les diverses formes de présence sur les réseaux sociaux ou de correspondance numérique : les modes de représentation de soi ont-ils jamais connu pareille diversité ?

D.C. – Le nouveau « théâtre du soi » présente la caractéristique d'être extrêmement ouvert, profus, divers, et, tout à la fois, monotone, redondant et mimétique. C'est là le propre de toutes les formes esthétiques des cultures populaires. Les outils numériques ont favorisé une grande inventivité dans les formats, les techniques et les narrations de soi. Mais, en même temps, la démocratisation des pratiques d'expression, la mise en circulation généralisée des contenus et les phénomènes viraux contribuent à l'essoufflement rapide des formes de représentation de soi. Elles s'usent et il faut très vite en réinventer d'autres.

E.G. – Ces modes sont-ils comparables, ou a-t-on affaire, au fond, avec des pratiques et des productions de nature et de culture différentes ?

D.C. – En fait, chaque internaute mobilise à la fois la culture du réseau et ses ressources personnelles, sociales, techniques, culturelles, cognitives. Et celles-ci sont extrêmement différenciées socialement et culturellement. On peut donc voir émerger des formes globales qui ont un caractère mondialisé à l'instar du *selfie*

et constater que les manières de faire un *selfie* enferme des caractères culturellement différenciés.

E.G. – Parmi ces pratiques et productions numériques de la représentation de soi, certaines ne font que déplacer des pratiques et productions existantes, d'autres paraissent radicalement nouvelles...

D.C. – Oui, bien sûr, beaucoup de ces modes de représentation de soi ont importé des formes préexistantes (on trouve des *selfies* dans l'œuvre photographique d'Edvard Munch dans les années 1900 !). Mais le numérique génère aussi toute une série de productions qui, même si on peut sans doute leur trouver de lointains ancêtres, n'avaient jamais connu un tel raffinement et un développement à pareille échelle. La forme collection, ou la saisie photographique de détails, par exemple, ne sont pas inédites, mais la façon dont Instagram ou Pinterest contribuent à de si méthodiques enregistrements leur confère une ampleur inconnue jusqu'alors. Et, là encore, c'est le fait de la visibilité, de la circulation et de la coopération qui crée des conditions collectives pour inviter chaque internaute à approfondir et à faire reconnaître le style d'existence dont les formes numériques qu'il a investies sont le support.

E.G. – Plus précisément, quels types de mutations les usages du numérique ont-ils induits dans la représentation de soi ?

D.C. – Je crois que, parmi beaucoup d'autres choses, un des aspects saisissant des représentations de soi numérique est qu'elles contribuent à intensifier chez les internautes des pratiques de mise à distance réflexive de soi. Ce n'est bien évidemment pas une propriété du numérique, mais l'existence de cette nouvelle scène sociale, sur laquelle chacun est appelé à réaliser une performance qui doit obtenir la reconnaissance des autres, contribue à multiplier les occasions dans lesquelles les individus agissent et, en même temps, se regardent agir pour produire le récit qui va accompagner leur expérience. Il ne s'agit pas d'un dédoublement schizophrène du sujet, mais, désormais, les circuits de la reconnaissance passent à la fois, et de façon entrelacée, par la vie réelle et par la réputation numérique.

E.G. – Caractère démocratique, immédiateté, déplacement des frontières public-privé : quel rôle ont joué les spécificités du médium Internet et des outils numériques dans ces mutations ?

D.C. – Tous ces facteurs jouent ensemble. Le plus important est

« ...À L'ÉVIDENCE
LE DÉVELOPPEMENT
DES RÉSEAUX
SOCIAUX
NUMÉRIQUES
A CONTRIBUÉ
À INSTALLER UN
NOUVEL ESPACE DE
MISE EN VISIBILITÉ
DE SOI. »

« ...la mise en scène de soi est inséparable de l'espace social qu'elle cherche à conquérir. »



Dominique Cardon - Photo : Blend Web Mix

celui de la mise en visibilité si l'on entend bien que, en réalité, il s'agit d'une visibilité en « clair-obscur », un espace d'exposition dont les internautes contrôlent, ou ont au moins l'impression de contrôler, les paramètres. On s'intéresse beaucoup à l'exhibition des internautes et pas assez aux mille et une pratiques qu'ils déploient pour montrer-cacher, montrer-et-effacer, montrer-mais-pas-à-tous. Dans les pratiques d'exposition de soi se logent toujours des techniques de dissimulation, de masquage, des enjeux de visibilité qui sont très importants pour les internautes. Et, cela, les plates-formes l'ont bien compris en multipliant les outils permettant de donner aux utilisateurs des moyens de contrôler leur espace de visibilité, comme sur Snapchat par exemple.

E.G. – *L'exhibition d'un côté, le regard d'autrui, la considération, voire la réputation, de l'autre, ne sont pas choses nouvelles dans le rapport social. Pensez-vous qu'elles aient gagné en importance par le biais des pratiques numériques jusqu'à devenir, peut-être, pour une frange importante de la société, des éléments exclusifs de la construction et de l'affirmation d'une identité ?*

D.C. – Certains considèrent, en effet, qu'on assiste à une hypersensibilisation de l'identité qui dépendrait plus de la reconnaissance des autres que de l'expression affirmée de sa propre intériorité. Et peut-être y a-t-il dans cette exacerbation du paraître quelque chose de fragile et de futile. Mais, au fond, je ne crois pas beaucoup à ces critiques conservatrices des formes contemporaines de l'individuation. À leur manière, les réseaux sociaux numériques viennent nous dire ce que soutiennent beaucoup de sociologues, à la suite d'Erving Goffman, à savoir que l'identité se construit beaucoup moins comme un processus autonome à l'intérieur du sujet que dans la confrontation continue du sujet avec autrui. L'identité contemporaine dépend de plus en plus de ce processus de validation, par facette, des multiples rôles que les individus endossent devant les autres. Les réseaux sociaux

numériques offrent des dispositifs qui semblent exactement faits pour remplir cette fonction.

E.G. – *Comment s'articule, dans les usages et les productions numériques, cette espèce de double omniprésence du moi et du collectif ?*

D.C. – Les représentations de soi numériques sont inséparables des cercles sociaux devant lesquelles elles sont construites. Le moi ne s'oppose pas au collectif, simplement ce dernier prend des formes nouvelles. Il est moins constitué à partir de catégories toutes faites, la famille, les amis, les collègues. Il prend la forme de réseaux hétérogènes, électifs, hybrides. Ce qui est caractéristique des réseaux en ligne, c'est l'idée que l'on donne aux individus le soin de définir, acteur par acteur, le périmètre et la forme du collectif devant lequel il va apparaître.

E.G. – *Pensez-vous que ces nouvelles pratiques de la représentation de soi et le lien social qu'elles créent ou supposent transformeront, sur le long terme, l'individu lui-même et la société ?*

D.C. – Les pratiques numériques ne sont qu'un élément, un support des processus contemporains d'individuation de nos sociétés. Les transformations du travail, de la vie amoureuse, de l'accès aux savoirs, de la mobilité géographique, etc., jouent des rôles tout aussi importants. Ce qui caractérise cette dynamique, c'est l'intensité de la prescription normative qui s'affiche partout dans nos sociétés : être un individu singulier et unique.



Derniers ouvrages parus :

À quoi rêvent les algorithmes. Nos vies à l'heure des big data, Paris, Seuil, 2015

La Démocratie Internet. Promesses et limites, Paris, Seuil, 2010

Avec Antonio Casilli : Qu'est-ce que le Digital Labor ?, Paris, INA Éditions, 2015

REPRÉSENTATION SOCIALE DES FANS DE SÉRIES TV SUR LE WEB

Entretien avec **Mélanie Bourdaa** / Propos recueillis par Delphine Sicet

Mélanie Bourdaa est chercheuse et maître de conférences à l'université Bordeaux-Montaigne en sciences de l'information et de la communication. Elle travaille sur les nouvelles pratiques télévisuelles des fans, et les changements des stratégies de production dans un environnement télévisuel en mutation. Elle concentre ses recherches plus spécifiquement sur les séries télévisées américaines.

Les pratiques des fans ont de tout temps été actives. Il y avait déjà des fans de fictions à l'époque d'Arthur Conan Doyle. Ainsi, lorsque l'auteur a tué son personnage de Sherlock Holmes, il a rapidement dû le ressusciter sous la pression des fans. Pour autant, l'émergence du numérique, ignorant les frontières géographiques et linguistiques, a permis de développer les communautés de fans et leurs modes d'expression et de construction.

Delphine Sicet – Quand peut-on parler de tournant décisif dans la manière dont les outils numériques ont impacté les stratégies de production des séries TV américaines notamment ?

Mélanie Bourdaa – En 2006 est sortie aux États-Unis la série fantastique *Heroes*. Le network NBC a proposé une plateforme numérique intitulée NBC 360 proposant un enrichissement allant bien au-delà des traditionnels sites Web compagnons qui existaient déjà. NBC proposait des sites dédiés aux personnages, des jeux interactifs, autour de la série TV, des comics spécialement créés pour le Web... Tous ces modules ont permis d'enrichir la narration. Dans les stratégies de production, cette série et la plateforme NBC 360 sont des expériences représentatives d'un virage significatif dans le *transmedia storytelling*.

D.S. – Comment peut-on définir le *transmedia storytelling* ?

M.B. – Le *transmedia storytelling* représente le fait de raconter une histoire cohérente éclatée sur plusieurs plateformes médiatiques. Ainsi, une seule et même histoire peut former un univers complet et immersif. Le *transmedia storytelling* est une stratégie de marketing qui a permis le développement d'outils qui ne sont pas exclusivement numériques ; par exemple il y a les comics, les jeux vidéo, ou encore les séries animées.

D.S. – Peut-on dire que le *transmedia storytelling* favorise la construction d'un nouveau mode d'être pour les fans ?

M.B. – Lorsque j'effectuais ma thèse sur la série de science-fiction *Battlestar Galactica*, j'ai axé ma recherche sur les pratiques numériques des fans. Lors de mes rencontres, ce qui m'a frappée c'est



Mélanie Bourdaa - Photo : C.L.

que, pour les fans, le plus important est ce sentiment d'appartenance à une communauté. Ils citent ensuite une déclinaison d'activités de partage. Le propre du fan est vraiment d'appartenir à une communauté, il n'est jamais seul dans sa pratique.

Aujourd'hui, une communauté virtuelle va se rejoindre pour mettre en œuvre cinq catégories d'activités :

Une activité de création de lien social ; facilitée par le *live tweeting* au cours d'une pseudo-expérience de visionnage en commun.

Une activité de médiation culturelle. On peut citer comme exemple le *fan subbing*, c'est-à-dire un travail de sous-titrage qui permet de faire connaître une série télévisée dans son pays par le partage.

Une activité d'intelligence collective, favorisée par la création de wiki dédiés (à la série, à un personnage, un couple de personnages réel ou fantasmé...). Les fans agrègent des connaissances sur l'univers sériel. Ils contribuent à la connaissance collective de la communauté.

Une activité de création qui peut être multiple, avec l'écriture de *fan fictions*, la création de *fan art*, *fan vidéo*, blogs, de Tumblr... En général, un fan va créer en fonction de la manière dont il reçoit la série. Tout va reposer sur sa propre réception de la série. Il va développer ce qui l'intéresse : un personnage, un couple fantasmé...

L'activité d'activisme, d'engagement civique. Certains groupes de fans se servent des valeurs de la fiction pour résoudre des problèmes de la vie active. Ex : autour d'Harry Potter un groupe de fans a créé Harry Potter Alliance qui comporte une dizaine de mil-



www.thehpalliance.org

liers de membres actifs dans le monde, qui se servent des valeurs de la série pour résoudre des problèmes de la vie courante. Les communautés de fans sont le lieu d'expression de toutes sortes de créativité. Ces cinq types d'activités nécessitent un travail d'organisation, de partage, d'appartenance. L'ensemble de ces activités sont produites gratuitement pour les fans, aux seules fins d'échanger et de partager.

D.S. – *Les stratégies transmédiées du côté de la production, et de l'autre côté le phénomène d'activités du côté des fans, participent au brouillage de la frontière entre réalité et fiction. Au-delà du simple divertissement, quels impacts sur les consciences, sur les comportements de ces univers ?*



www.orangeisthenewblack.fr

M.B. – *Le transmedia storytelling a des répercussions dans les domaines social, politique, éducatif... bien au-delà de la simple consommation de la série. Il y a une réflexivité chez les fans sur leur pratique et sur le monde extérieur de la fiction. Le terme « fan » peut encore avoir une connotation péjorative – on pense à « fanatique » – mais on se rend compte que c'est dans des pratiques créatrices, intellectuelles et collaboratives que ces fans s'épanouissent et se définissent. Des groupes entiers se façonnent sur des valeurs émanant d'une seule et même série.*

D.S. – *Une tranche d'âge est-elle plus sensible à ces nouvelles stratégies de production ?*

M.B. – *Il est très difficile de caractériser un profil. Concernant *Battlestar Galactica*, qui appartient au domaine de la science-fiction, j'ai été étonnée de constater que tous les âges et milieux sociaux étaient représentés.*

D.S. – *Comment expliquer cette forte internationalisation des communautés de fans autour de séries américaines ?*

M.B. – *C'est une vaste question. La communauté de fans internationale se retrouve rapidement sur les lieux communs virtuels. Cela dit, les séries TV américaines, même si elles ont vocation à être diffusées à l'international, sont quand même pensées et produites pour un projet purement américain. Le système de production américain séduit très largement. Les budgets et les techniques scénaristiques sont différentes des nôtres. Les plans marketing, et les stratégies transmédiées peuvent servir à la promotion*

ou à la fidélisation des publics et évoluent avec la construction de l'histoire. Également, depuis le début des années 2000, il existe de plus en plus de séries feuilleton, avec une utilisation systématique de cliffhanger.

D.S. – *L'évolution rapide des pratiques des fans et l'apparition de communautés importantes modifient-elles déjà les stratégies de transmedia storytelling ?*

M.B. – *Côté producteurs, deux stratégies sont mises en œuvre : On réfléchit d'abord en termes de stratégie promotionnelle. On cherche à familiariser les futurs spectateurs en rendant concret les univers de série. On utilise alors une stratégie transmédia immersive pour présenter personnages, lieux et différentes intrigues. Puis vient une stratégie de fidélisation des publics qui est progressive et adaptable. Les producteurs attendent que la série soit lancée, qu'elle ait une base de fan construite. À ce moment-là, ils créent des compléments narratifs sur d'autres plateformes numériques. C'est ce qu'on appelle entre autres la culture de convergence : il y a rencontre de facteurs culturels (pratiques de fans) et de facteurs technologiques.*

En fait, les fans ont plusieurs rôles. Ils sont archéologues, puisqu'ils vont chercher les indices sur plusieurs plateformes numériques. Ils sont cartographes puisqu'ils recréent des univers (wiki). Enfin, ils sont prescripteurs en partageant leurs découvertes dans leur communauté et sur les réseaux sociaux.

D.S. – *Cette production des fans, abondante, est organisée comme un réseau de production de sens et de valeurs parallèle aux réseaux officiels.*

M.B. – *Oui, et inversement, de plus en plus de producteurs de séries se servent de la production de fans à des fins promotionnelles. Par exemple, dans leur stratégie de promotion de la saison 3 de la série *Orange is the New Black*, les producteurs ont demandé aux fans de créer des fan art. Les fans ont mis en œuvre leur créativité. On appelle ça le fan advertising. On ne rémunère pas les fans pour ce travail, on se sert de leur désir de participation. C'est un phénomène qui se répand.*

En plein discours autour du *digital labour*, peut-on pour autant considérer ces activités de loisirs ou de partage comme un travail, éventuellement exploité par le capitalisme numérique ?



Heroes, NBC 360 - 2006

LE PORTRAIT COMME ENJEU D'ÉDUCATION

Le Forum du regard : un récepteur transmetteur

Par Nathalie André

Dédié aux cultures audiovisuelles et organisé par l'agence régionale Écla, le Forum du regard, dont c'est la 14^e édition, s'ouvre à Bordeaux et à Bègles, les 14, 15 et 16 mars. Si le cinéma est toujours au cœur de ces trois jours de formations, d'ateliers et de projections rattachés au Pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel¹, financés par le CNC et la Drac ALPC, l'écrit et le livre lui sont désormais associés. Destiné aux jeunes publics et à tous les professionnels qui travaillent avec eux, le forum est consacré cette année à « L'Art du portrait : de l'intime au collectif ». L'enjeu est donc d'interroger les pratiques de la mise en scène de soi et de mieux cerner les préoccupations générationnelles pour promouvoir des programmes culturels adaptés. Au-delà, le souhait est aussi de mettre ces publics en relation pour créer des passerelles génératrices d'échanges et de partage. Retour sur la création, à haute vocation pédagogique, de ces pôles régionaux d'éducation à l'image et sur le programme (dense) du forum, qui en a fait son miel.

Portrait de la courroie de distribution

À la suite des émeutes urbaines de 1990 et 1991, les réflexions sur l'éducation et l'accès à la culture pour tous deviennent prioritaires. C'est ainsi que naît Passeurs d'images, un programme national d'éducation à l'image et au cinéma – en hors temps scolaire – à destination des jeunes qui, pour des raisons sociales, géographiques ou culturelles, en sont éloignés. Mis en place dans le cadre des politiques de la ville et du développement cinématographique et audiovisuel conclu entre l'État, le CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée) et les Régions, il s'est développé en partenariat avec les salles de cinéma, les structures culturelles, les maisons des jeunes et de quartiers, les services publics, les collectivités territoriales, les associations, les professionnels du cinéma, etc.

En 1999, pour prendre également en compte les publics dits « en temps scolaires », le CNC, sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication, crée les pôles régionaux d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel. Le souhait est de coordonner à l'échelle régionale toutes les actions d'éducation à l'image. Leur mise en œuvre, placée sous la responsabilité des Drac (Direction régionale des affaires culturelles), est ainsi confiée à une structure culturelle régionale qui en a la vocation. Rapidement, 14 pôles régionaux ont émergé pour animer leur réseau de partenaires éducatifs, être un centre de ressources documentaires, coordonner, sensibiliser et développer la formation des enseignants, des bibliothécaires, des médiateurs culturels, etc., afin qu'ils puissent engager, avec les artistes locaux, des actions culturelles adaptées, à destination des lycéens,



Anna, Sana, Sanna et Tiffany / Atelier vidéo d'animation porté par le Café Music (projet Passeurs d'images) au studio Cinémagis, Mont-de-Marsan (Landes).

des apprentis, des étudiants et du public carcéral et, enfin, pour organiser, une fois par an, une rencontre restitutive (Le Forum du regard pour l'Aquitaine²).

En 2009, deux des agences régionales de l'Aquitaine, l'Arpel (Agence régionale pour l'écrit et le livre) et l'AIC (Aquitaine Image Cinéma) fusionnent pour devenir Écla (écrit, cinéma, livre, audiovisuel). Le Pôle régional d'éducation à l'image, confié à l'agence par la Drac Aquitaine, et la coordination régionale de Lycéens au cinéma et de Passeurs d'images, à destination donc des publics en temps scolaires et hors temps scolaires, s'y ajoutent tout naturellement. Les programmes menés dès lors en commun aboutissent, en 2015, à la création du département Publics et territoires³, afin d'associer les missions d'éducation à l'image à celles de l'éducation à l'écrit. Le Forum du regard s'adresse donc cette année à tous ces publics. Dans cette logique de mutualisation, le programme du Forum 2016

s'est construit en partenariat avec le Rectorat de l'académie de Bordeaux, le Conseil régional, le Conseil général de la Gironde, Médiaquitaine⁴, la Direction interrégionale de la protection judiciaire de la jeunesse, l'université Bordeaux-Montaigne (pour les étudiants du master professionnel de réalisation de documentaires et valorisation des archives) et avec les cinémas Festival de Bègles et Utopia de Bordeaux.

La courroie de transmission

Afin de partager les réflexions et les pratiques du cinéma et du livre, de soutenir les initiatives sur le terrain et les créateurs locaux, le forum se découpe chaque jour en trois temps : le matin, au cinéma Festival de Bègles, des chercheurs, des universitaires, des cinéastes ou des artistes sont invités à présenter leur champ d'activité pour ouvrir sur une discussion participative. L'après-midi, dans les salles du centre de la Croix-Rouge à Bègles, est consacré aux ateliers menés par des auteurs et des artistes à destination de petits groupes (enseignants, bibliothécaires, éducateurs, etc.) pour permettre à chacun de se rencontrer véritablement. Les soirées sont destinées à un temps de découverte et de plaisir avec des projections au cinéma Utopia de Bordeaux. Et des temps de convivialité sont aménagés entre chaque rencontre pour laisser du temps à l'échange.

Favorisée par une dynamique typiquement image et écrit, la bande dessinée a naturellement trouvé sa place dans ce programme, avec différentes approches et invitations dont celle de la réalisatrice de documentaires Laetitia Carton, autour de son portrait du dessinateur Edmond Baudouin⁵ – sachant qu'il est un des auteurs qui ont introduit l'autoportrait dans la bande dessinée. Pour suivre ce fil, est également invitée Catherine Mao, qui a fait sa thèse sur l'autoportrait dans l'histoire de la bande dessinée. Et l'atelier d'écriture « Soi-même comme un autre⁶ », proposé par Sandrine Poget (scénariste et réalisatrice) et Lucie Braud (scénariste de bande dessinée et écrivain) propose de s'exercer sur le portrait d'un inconnu puisque chaque participant doit amener trois ou quatre objets le définissant, à partir desquels un autre participant doit tenter de le restituer sous une forme cinématographique ou littéraire.

L'autre champ de réflexion abordé par le forum est l'incontournable et tentaculaire monde du numérique et ses nouveaux usages. Des chercheurs et enseignants renommés sont conviés à exposer leurs travaux. Sans les citer tous, on pourra écouter André Gunthert, spécialiste de l'histoire de la photographie et du numérique, qui travaille sur les mises en scène de soi à travers les *selfies*⁷ ou encore Dominique Cardon, un sociologue qui explore les empreintes qu'on laisse dans la sphère numérique dès qu'on communique ou circule sur Internet. Mélanie Bourdaa, maître de conférences à l'université de Bordeaux, présentera elle les pratiques des communautés de fans de séries qui se déguisent en personnage de leurs séries préférées pour se mettre en scène sur les réseaux consacrés.

La particularité de ce forum est donc surtout de faire se croiser



Photos extraites du film - 15^e festival des lycéens / Écla

« ...la particularité de ce forum est donc surtout de faire se croiser des professionnels qui ne travaillent pas traditionnellement ensemble, en mettant en avant leur complémentarité et ce qu'il est possible de faire avec un jeune public. »

des professionnels qui ne travaillent pas traditionnellement ensemble, en mettant en avant leur complémentarité et ce qu'il est possible de faire avec un jeune public. Pour ce, certains projets culturels exemplaires sont présentés les après-midi. C'est le cas de plusieurs projets dont par exemple « Portraits-mémoires » du lycée professionnel agricole de Mugron (Landes) et celui en cours actuellement au lycée professionnel des Chartrons à Bordeaux. Le premier a permis l'édition d'un ouvrage et le second tend vers une articulation audiovisuelle et numérique.

Ce 14^e forum, par sa mise en valeur des pratiques complémentaires de l'image et l'écrit, met en avant la richesse du potentiel créatif de leur télescope et l'adhésion des jeunes à ces initiatives. Le thème du portrait-autoportrait est un chemin plus que fertile puisqu'il oriente les réflexions sur le regard qu'on porte sur l'autre versus le regard que l'autre porte sur soi. Et, à l'heure des interrogations identitaires fortes de ces derniers temps, de ses dérives et réponses, trouver un langage commun pour pouvoir dialoguer s'avère donc toujours indispensable ; l'éducation et la créativité étant deux des pierres de soutien. Pour autant, même si l'entrée du numérique dans la culture a considérablement fait évoluer les modes de vies et les usages, les préoccupations semblent toujours tourner autour des mêmes vieilles antiennes : « Qui sommes-nous ? D'où venons-nous ? Et où allons-nous ? » Le thème de ce forum, en regard de cette interrogation commune à toutes les générations, offre sans nul doute une belle piste à suivre...



1. www.cnc.fr/web/fr/les-poles-regionaux / www.lefilidesimages.fr

2. La dénomination « Aquitaine » est citée ainsi puisque ce contexte date d'avant les dernières élections régionales qui ont modifié la carte et le nom de la région.

3. <http://ecla.aquitaine.fr/Publics-et-territoires>

4. Médiaquitaine accompagne par la formation, les politiques de développement de la documentation et de l'accès à la lecture dans les universités et les collectivités territoriales.

<http://mediaquitable.u-bordeaux4.fr>

5. Voir l'entretien croisé entre Edmond Baudouin et Laetitia Carton p. 28.

6. À voir mardi 15 mars, au cinéma Festival de Bègles : rencontre avec Baudouin (14 h 30) ; projection du film *Edmond/un portrait de Baudouin* (15 h 30) et rencontre avec Laetitia Carton autour de son travail (17 h). Programme du Forum : <http://ecla.aquitaine.fr>

7. Atelier d'écriture « Soi-même comme un autre » : mercredi 16 mars, 14 h 30-17 h 30, centre de formation de la Croix Rouge à Bègles.

Inscription obligatoire / <http://ecla.aquitaine.fr>

8. Un selfie est un autoportrait photographique (aussi appelé autophoto ou égoportrait au Québec), réalisé en général avec un appareil photographique numérique, un téléphone mobile, voire une webcam.

Recomposer le puzzle

Entretien avec **Emmanuelle Samson** / Propos recueillis par Olivier Desmettre

Emmanuelle Samson, artiste plasticienne, accompagne, entre septembre 2015 et mai 2016, une création numérique construite à partir de diverses entrées artistiques, dans le cadre d'un projet réalisé avec des élèves du lycée professionnel Les Chartrons et Nelly Turonnet, enseignante documentaliste. Pour cette œuvre collective a été choisie l'idée du portrait, plus précisément de portraits recomposés à partir d'éléments à la fois documentaires et fictionnels. Avant une présentation avec les lycéens dans le cadre du Forum du regard, un entretien avec l'artiste à mi-parcours.

Sur le sol de l'appartement dans lequel Emmanuelle Samson me reçoit, des sculptures, comme éclatées puis reconstruites, et sur les murs, aussi, des mosaïques de morceaux de papier. Le lieu lui-même est une composition d'éléments disparates. Déjà, dans un autre entretien, elle dit : « Comme dans les voyages qui sont à chaque fois une nouvelle occasion pour s'affronter soi-même et trouver de nouveaux repères, mon travail est un jeu de fragmentation et de reconstruction où l'individu éparpillé tente de se chercher ou de se perdre. » Elle m'offre une boisson chaude, très épicée. Elle m'apprendra que c'est une recette indienne. Plus tard, elle me racontera qu'elle rentre d'un séjour au Japon.

Emmanuelle Samson – Je travaille depuis toujours par fragment. Je récolte des matériaux et je les assemble. En sculpture, cela a donné des constructions au départ assez lourdes, qui se sont allégées au fur et à mesure et sont devenues démontables, parce que j'avais besoin de me déplacer avec. Dès l'origine, par la danse, j'ai appris à trouver des équilibres et à me situer dans l'espace. Ce que je fais aussi quand je voyage. J'aime aller vivre avec des gens, ailleurs. Par exemple, une sculpture c'est un objet qu'on construit, par rapport auquel on se situe et pour le voir en entier, il faut en faire le tour. Mes sculptures bougent aussi, elles sont mobiles, elles peuvent changer de forme, parfois on peut les traverser, alors on les voit différemment. Et elles sont ouvertes, on peut y voir au-delà. Le voyage, c'est aussi avoir d'autres points de vue. Alors j'ai une vision assez fragmentaire du monde et, pour le transcrire, le fragment est la meilleure manière.

L'écriture m'a toujours accompagnée, mais le choix du numérique date du retour de mon voyage en Inde, où j'avais pris des notes, photographié, filmé, sans avoir d'intention précise. J'ai compris que j'avais assez de matières pour tenter un projet qui pouvait se ramifier, avec des récits qui se croisaient, où je pouvais mêler textes, images et sons. Sur mon mur était dessinée toute une arborescence, que Guillaume Hillairet, artiste qui travaille avec l'espace, a tout de suite comprise. *Chronique d'une traversée* est né en partie lors d'une résidence¹ avec lui au Chalet Mauriac, à Saint-Symphorien (Gironde).

De cette écriture nouvelle vient ce projet mené avec trente lycéens et Nelly Turonnet, que je connais depuis quelques années.



Emmanuelle Samson & Guillaume Hillairet - Photo : Stéphane Klein

« ...quand je reprends une histoire individuelle devant tout le monde, je me rends compte qu'ils sont très gênés. pourtant, je voudrais leur montrer combien ils sont riches. » E.S.

L'idée du portrait est venue de mon envie de connaître ces adolescents, savoir qui ils sont et aussi comment ils utilisent ces objets numériques dans leur quotidien. Le plus simple alors serait de les faire parler d'eux. À travers une fiction, en créant des personnages de leur âge. Une occasion peut-être, rarement offerte, d'exprimer des choses... Des colères même ! Quatre personnages donc, deux filles et deux garçons, créés à partir de ce que chaque adolescent pourrait donner de lui-même. Construits comme un puzzle. Toujours cette idée de fragment.

Le début fut bizarre. Ils n'avaient pas d'envies spéciales... Pas de colères non plus ! (rires). Cela a par contre très bien fonctionné pour créer le portrait physique, l'apparence. Ils se sont pris en photo puis

ont choisi de donner des parties d'eux-mêmes, avec lesquelles j'ai recomposé un visage. Merveilleux ensuite de voir que tout le monde se reconnaissait ! Et nous procédons de la même manière pour construire les caractères, la famille... Chacun donne quelque chose.

Le plus compliqué est de les faire parler d'eux, mais j'y arrive petit à petit. Devant le groupe, ils veulent être tous pareils. Et je le découvre ! Par exemple, il faut trouver une musique pour chaque personnage. Alors, au début, tous écoutent... du rap, incapables pourtant de me donner des titres ! Et puis, lors d'un voyage en bus, pris dans un embouteillage, comme ils avaient presque tous mis leurs écouteurs, j'ai fait le tour... Pas un qui écoutait du rap et les musiques étaient extrêmement variées !

Souvent, les sorties sont propices à des échanges, le cadre scolaire est plus difficile. Au lycée, ils apprennent, ils reçoivent, mais ils n'ont pas l'habitude de donner. Or ils savent beaucoup de choses. Ils parlent notamment beaucoup de langues, ils ont fait des voyages et ont de la famille à l'étranger. Bien loin des stéréotypes dans lesquels ils s'enferment ! Alors aujourd'hui, nous avons un texto en portugais, un message téléphonique en wolof, une lettre en laotien...

Nous en sommes, en janvier, à la moitié du projet. À l'origine j'avais imaginé que nous aurions quatre personnages, avec une image par portrait, par laquelle nous entrions dans l'histoire de chacun, qui croise aussi celle des autres. Mais ce seront peut-être plus des situations qu'un récit linéaire. Je ne sais pas encore. Avec

images, sons, vidéos, textes, langues, dessins, cartes... Le fragment toujours. Au lecteur ensuite de composer et recomposer.

Le projet était complètement ouvert et je n'attendais rien de spécial. Ne les connaissant pas, je découvre. J'attrape tout ce qui vient d'eux et pourra (ou pas) entrer dans la composition des portraits. C'est comme ça désormais, parce que quand je pose des questions directes, ils ne répondent rien (*rires*). Ensuite je fais des suggestions qui (les) font avancer. Quand nous avons pris les photos pour les portraits, ce que j'ai trouvé intéressant, même si cela n'a pas été simple, est qu'ils ont fini par me les envoyer directement par mail. Hors du cadre et du temps scolaire. Et cette utilisation me paraît juste, identique aux échanges que j'ai avec d'autres artistes lors de mes projets numériques.

L'enjeu éducatif du projet ? Je ne sais pas trop... Ce qui est important pour moi, c'est la relation que j'ai avec eux et ce qui peut se passer entre eux. Par exemple, quand je disais qu'au départ ils voulaient être tous pareils, eux qui ont des richesses et des histoires personnelles, des vécus et des parcours de vie très différents, ces découvertes déjà multiplient les regards. Chacun est un individu unique, mais dans le groupe on dirait qu'ils essayent de se fondre. Quand je reprends une histoire individuelle devant tout le monde, je me rends compte qu'ils sont très gênés. Pourtant, je voudrais leur montrer combien ils sont riches. Il faudrait qu'ils arrivent à prendre conscience de ça et j'aimerais qu'ils en soient fiers. Bien loin des stéréotypes sans intérêt derrière lesquels ils se cachent : banlieues, quartiers, rap. Mais peu à peu leur parole se libère.

« ...ils vont comprendre, et c'est très important, que ce n'est pas parce qu'on leur montre des images qu'elles sont vraies ! »

Je m'investis complètement, exactement comme quand je suis en situation de faire mon propre travail. Avec une stimulation supplémentaire : ces gens en face de moi, ils ne donnent pas tout ! (*grand éclat de rire*). Alors il faut trouver les clefs. De toute

façon, rester à l'extérieur ne serait pas intéressant. Ces personnages, il m'est arrivé d'en rêver la nuit !

Emmanuelle Samson se lève alors pour prendre son ordinateur et me montrer un de ces portraits « mosaïque », collage des différentes parties de six visages, masculins et féminins, dans lequel tous pourtant se reconnaissent. Certes il a une certaine étrangeté, comme un masque de cire, mais qui n'apparaît pas immédiatement.

Trois sont composés, mais du quatrième les élèves n'étaient pas satisfaits. Ce qui tombe bien... Comme ça, ils vont le réaliser eux-mêmes. Cela me donne l'occasion de leur montrer comment utiliser un logiciel de création d'images numériques, alors ils vont comprendre, et c'est très important, que ce n'est pas parce qu'on leur montre des images qu'elles sont vraies !



Le projet terminé sera présenté par les élèves au Festival des lycéens et des apprentis les 12 & 13 mai 2016 et consultable sur Internet.

1. Mémoire de la résidence d'écriture numérique sur le site chaletmauriac.aquitaine.fr

Emmanuelle Samson & Guillaume Hillairet - Photo : Stéphane Klein



« ...CHACUN EST UN INDIVIDU UNIQUE, MAIS DANS LE GROUPE ON DIRAIT QU'ILS ESSAYENT DE SE FONDRE. »

insectes + les hélices
qui tombent + rupture
+ précision + logique +
enthousiaste + fin
gourmet + ses petites
recettes + capable de
choper les mouches en
plein vol avec les
mains caméléon + le
bruit et le mouvement



Texte, illustration et photographie extraits de *J'y suis, j'y étais*. [Livre de portraits]
« Chapitre 1 : Alan » - Photo : Christophe Goussard

J'y suis, j'y étais. {Livre de portraits}

Regards croisés de **Christophe Goussard et Carole Lataste** / Propos recueillis par **Nathalie André**

Tout a commencé en 2010, par un projet d'ateliers¹ artistiques avec les enfants et les adolescents des centres de jour de Toulonne et Podensac, dans le Sud-Gironde. Les trois artistes engagés, **Éric Dignac** (comédien, metteur en scène et vidéaste), **Christophe Goussard** (photographe) et **Carole Lataste** (artiste, éditrice et fondatrice de *N'a qu'1 œil*) ignoraient encore qu'au-delà d'une vraie rencontre, ces temps d'ateliers les emmèneraient, cinq ans plus tard, au livre *J'y suis, j'y étais*, paru aux éditions *N'a qu'1 œil* en mars 2015 et inauguré à la dernière Escalade du livre de Bordeaux.

Tout commence, sur la couverture du livre, par l'esperluette, le signe de la mise en relation, l'un des rares caractères à avoir le même sens dans plusieurs langues. On ouvre le livre et on est immédiatement immergé dans les doubles pages de *selfies* d'enfants et d'adultes. Ensuite, par chapitre, se dévoile le portrait d'un enfant, en dessin, en diptyque photographique, en vidéo, en *cut-up* évocateurs aussi... Il s'en dégage beaucoup de joie, de connivence, à « y être » dans ce projet.

Nathalie André – Le sous-titre du livre *J'y suis, j'y étais* est « Livre de portraits ». Est-ce ce thème qui a guidé les ateliers ?

Christophe Goussard – Aucune orientation n'avait été donnée, ni pour mener les ateliers ni pour les contenus. Que ce soit Éric, Carole ou moi, on a fonctionné séparément et différemment mais on a tous les trois laissé le champ libre aux enfants, en orientant au fur et à mesure les projets. Par exemple, avec les plus âgés du groupe qui voulaient faire de la photo, on est rapidement convenus qu'on irait à l'extérieur du site. C'est seulement sur place, en discutant avec eux, qu'est venue l'idée de faire des diptyques : ils photographiaient un espace et je les photographiais ensuite au même endroit, avec la mise en scène de leur choix.

Carole Lataste – Le premier jour, je suis allée me présenter à tous

« ...tous les trois, on voulait que ce soit un livre de rencontre, de partage et donc de portraits, pour présenter les enfants, pour que les lecteurs les rencontrent comme nous on les a rencontrés... »

les enfants. Ensuite, je me suis installée dans la salle qui m'avait été attribuée. Sur un papier que j'ai collé sur la porte, je me suis dessinée et j'ai écrit « je vous attends ». Et les enfants sont venus un par un ou à deux ou trois... C'est intéressant parce qu'habituellement l'artiste arrive et le public vient à lui parce qu'il est attendu. Là, ça a été l'inverse, si bien que je me suis mise à leur disposition.

J'ai utilisé tout ce que je sais faire, tout ce que je peux inventer avec ce que je suis, une artiste qui utilise le langage autrement, pour les rencontrer, pour créer une relation avec eux. J'ai utilisé la sculpture de papiers, le dessin, le texte, la fabrication de carnets. Au fur et à mesure, et en fonction des personnalités et des envies, j'ai construit des projets plastiques adaptés à chacun d'eux.

C.G. – À Toulonne, par exemple, on finissait toujours les séances par des *selfies* (des autoportraits). Dans le réfectoire, qui est la pièce commune, on s'est approprié un pan de mur vitré qu'on a repeint tous ensemble avec une peinture aimantée. C'est devenu le lieu d'une exposition évolutive et ritualisée. La séance d'après, les *selfies* étaient imprimés et il fallait faire une sélection pour choisir les nouveaux portraits qui seraient exposés et ceux de la précédente séance qu'on voulait garder, ce qui, à chaque fois, a permis d'interroger des questions tant relationnelles qu'artistiques. L'idée de faire des portraits sous diffé-

rentes formes – et c'est visible dans le livre – est donc ce qui a été exploré le temps des ateliers, sans que ce fil n'ait vraiment été établi comme tel. Par exemple, un jour on a regardé avec Manon, qui a 15 ans (voir le chapitre 18), un livre du portraitiste américain Philippe Halsman² qui a photographié des personnalités en train de sauter en l'air. Manon trouvant qu'ils avaient « l'air heureux » a souhaité « photographeur des gens en l'air, heureux ». On est alors partis à Bordeaux et, devant la vitrine de N'a qu'1 œil, pendant deux heures et demie, on a arrêté tous les passants en leur demandant « Est-ce que vous avez deux minutes pour sauter en l'air pour nous, en ayant l'air d'être heureux ? » Ça a été un moment très fort, pour elle, pour nous. Ce sont d'ailleurs les enfants qui ont trouvé le titre *J'y suis, j'y étais* ; il représente parfaitement la rencontre qui a eu lieu entre nous tous.

N.A. – *Le projet de livre est venu après, alors ?*

C.G. – Ce n'était pas prévu au départ mais ça nous a été proposé dès la fin de la première année, en 2011. Les deux ans qui ont suivi ont permis de réfléchir tous ensemble aux indispensables questions : comment fait-on ce livre ? Pour qui ? Pour quoi ? Nous, on trouvait que ça n'aurait du sens de le faire que s'il était diffusé le plus largement possible, hors du contexte donc, parce qu'on souhaitait que ce soit une œuvre à part entière et non un catalogue d'ateliers, de traces, de photos, etc. Pendant ce temps, des expositions publiques, contextuelles et officielles, restitutives des ateliers, ont été présentées au Rocher de Palmer à Cenon (septembre 2012), à la mairie de Toulence, à Podensac, à Cadillac aussi. Et on organisait pour les journées portes ouvertes des centres, des expositions des dessins et des diaporamas. Si bien que le livre a pu gagner un autre statut que celui de laisser une trace des ateliers.

C.L. – Tous les trois, on voulait que ce soit un livre de rencontre, de partage et donc de portraits, pour présenter les enfants, pour que les lecteurs les rencontrent comme nous on les a rencontrés, de manière sensible, à travers un langage réinventé et plastique. Et on voulait qu'il n'y ait qu'eux, qu'on ne parle que d'eux. Pour ça, on souhaitait avoir une vraie liberté de restitution. Il était donc nécessaire qu'il soit libéré de toute attente. On a alors défini, avec les équipes des centres et les parents, un certain nombre de règles pour délimiter un cadre et, ce qui est exceptionnel, on a obtenu de faire ce livre sans autre intervention que la nôtre, sans autres textes que ceux issus des liens et échanges avec les enfants. Ce qui, pour nous, est tout l'intérêt de travailler avec des artistes. Si je faisais intervenir un charpentier, je le laisserais faire la charpente...

C.G. – Pour organiser les portraits de chacun des 27 enfants, on a fait le choix d'un rythme : par ordre alphabétique, chacun a son chapitre, dans lequel s'insèrent une séquence textuelle, un autoportrait dessiné et un ensemble photo ou vidéo, en vis-à-vis ou en diptyque. On a choisi parmi les 5 000 photos et vidéos, des

moments, des gestes, propres à chaque enfant pour évoquer son univers et la rencontre aussi. Alan, par exemple, est plutôt dans l'accumulation. Alors, dans le texte qui lui est consacré, on a ajouté le signe + entre chaque mot. Certains mots ou expressions sont en italique parce que ce sont leurs propres mots.

C.L. – Les trois *Blablaba*³ que j'ai menés et édités concernent un travail autour de la langue et du langage. Là, pour moi, c'est le livre le plus abouti que j'aie fait et édité parce qu'il y a tous les langages : le dessin, l'image, le texte et les propos rapportés. Et on a pu laisser de la place à la page blanche, de la place au blanc aussi, qui fon-

ctionnent comme des espaces de respiration. C'est important qu'un livre soit aéré – quand c'est possible budgétairement – parce que ça permet de rythmer différemment la lecture et la découverte. Je suis artiste et metteuse en livre depuis plus de vingt ans et le principe de l'art contextuel est justement de présenter une œuvre qui dépasse le contexte. Pour moi, un livre, ce n'est pas un joli objet emballé, c'est un projet, si bien que je tiens à ce que le concept qui l'anime soit visible et que chaque livre soit une œuvre en soi. On a tous les trois l'habitude de mener des ateliers et



J'y suis, j'y étais. (Livre de portraits) - « Chapitre 1 : Alan » - Photo : Christophe Goussard

que ce soit en milieu dit « fermé » n'est pas la question. La question c'est le temps, le temps de la rencontre. Et là, cinq ans pour faire un projet – ce qu'aucun de nous trois n'avait jamais pu expérimenter – ça permet de prendre son temps, de mûrir un projet, de prendre du recul aussi. Et ça nous a surtout permis de vraiment rencontrer les enfants, de les voir grandir, de travailler leur regard et de voir que leur regard sur eux, sur nous, sur le monde, a changé au fur et à mesure des années. Au final, ce livre nous est aussi très important parce qu'au-delà de la rencontre, qui est ce qui nous anime tous les trois humainement et professionnellement, il est le portrait d'une rencontre.



1. Les ateliers ont été réalisés dans le cadre d'une commande « Culture à l'hôpital », souhaitée par le centre hospitalier de Cadillac qui regroupe plusieurs centres de jours. En savoir plus sur : <http://culture-sante-aquitaine.com>
2. Philippe Halsman's *jump book*, 1959, réédition La Martinière (2015). <http://philippehalsman.com/images>
3. Les trois volumes du *BLABLABA*, *petit dictionnaire illustré de tout le monde + le BLABLABART*, édités par N'a qu'1 œil depuis 2008, est le fruit d'une démarche d'art participatif initiée par Carole Lataste. <http://www.naqu1oeil.com/blablaba3.html>



J'y suis, j'y étais {Livre de portraits}

Christophe Goussard : www.goussard.net

Carole Lataste : www.naqu1oeil.com

Eric Dignac : <http://electrogene-le-groupe.fr/eric-dignac.html>

Les bénéfices des ventes sont reversés à la fondation de France.



Photos (de gauche à droite) : Jacques, Yann, Mélissa, Roland & Graig, Mathilde et son père
Photos : Patrick Ochs.

Portrait d'un temps fugace

Regards croisés de Bertrand Cheminade et Patrick Ochs / Propos recueillis par Christophe Dabitch

À Pugnac et Reignac, en Haute-Gironde, depuis trois ans, un enseignant de français et d'histoire, Bertrand Cheminade, a entrepris un travail avec un chanteur et photographe, Patrick Ochs, et des apprentis sur le portrait et l'autopportrait. Ces jeunes préparent un bac pro en conduite et gestion d'exploitation agricole, option vigne et vin, au centre de formation des apprentis. Écriture, lecture mise en musique, restitution publique : un travail éducatif qui essaie pour chacun de permettre un retour sur soi et une ouverture vers les autres.



Patrick Ochs & Bertrand Cheminade

Christophe Dabitch – *Quelle est la genèse de ce projet ?*

quand j'ai rencontré Patrick Ochs, qui avait travaillé en lycée agricole. On a peu l'occasion de donner la parole à des apprentis et de révéler leurs témoignages. Je voulais savoir comment ils vivent leur apprentissage, ce moment furtif de la vie, entre l'adolescence et l'âge adulte. Les deux premières années, on est partis sur leurs parcours en bac pro, avec des ateliers d'écriture et une mise en musique, puis on a essayé de connaître les relations entre les apprentis et les patrons avec un travail d'investigation auprès des entreprises, en l'occurrence des châteaux puisqu'ils sont en option vigne et vin. Ils y vivent des relations qui peuvent être presque amicales et également des conflits. Cela a donné lieu à deux restitutions au Festival des lycéens en 2014 et 2015. Cette année, pour le troisième et dernier volet, on essaie de valoriser ce qu'est devenu l'apprenti à l'issue de cette formation au CFA. Ont-ils un emploi et un emploi dans leur filière ? Qu'est-ce qu'il advient d'eux après le bac ?

C.D. – *Comment envisagez-vous ce travail autour du portrait et de l'autopportrait ?*

Patrick Ochs – Je suis chanteur d'un groupe qui s'appelle Rue de la Muette et je ne suis pas vraiment sur ce projet en tant que photographe. J'avais auparavant fait écrire des chansons à des apprentis. Ce projet m'intéressait parce qu'il se déroulait sur trois ans.

Bertrand Cheminade – Ce projet autour du portrait et de l'autopportrait a commencé voilà trois ans

Dans les ateliers d'écriture, on travaille autour de leur quotidien en entreprise à cette étape de leur vie. La photographie est arrivée ensuite pour proposer une galerie de portraits photographiques dans lesquels ils se mettent en scène. On leur demande de se raconter : leurs journées, leurs recherches d'emploi, leur premier jour chez un patron, les moments galères, les moments heureux... Ils doivent écrire à leur façon, sans s'occuper dans un premier temps de l'orthographe et de la syntaxe, on n'est pas là pour juger cela. On retravaille ensemble ce premier matériau écrit et après on prépare la lecture. La restitution de cette année sera une lecture accompagnée par l'accordéoniste de mon groupe. On va aussi produire un livre, un photo-langage avec les portraits des jeunes, les témoignages qu'ils ont écrits et leurs parcours. C'est leur histoire avec leur propre narration. On essaie de savoir à quoi leur a servi cette formation et comment ils l'ont vécue.

B.C. – Pour moi, c'est à la fois du portrait et de l'autopportrait. Le jeune se décrit au travers de ce qu'il écrit et Patrick est lui dans le portrait en les prenant en photo. L'objectif est aussi d'avoir une trace du passage de Patrick.

C.D. – *En quoi cet atelier représente-t-il un enjeu d'éducation ?*

B.C. – À travers l'atelier d'écriture, ils essaient de se comprendre, de prendre du recul sur eux-mêmes, d'être dans une forme d'introspection. C'est donc pédagogique : ils réfléchissent à leur parcours et à comment ils s'insèrent dans la société. C'est primordial. Ensuite, la réalisation de l'album laisse une trace.

P.O. – C'est aussi un atelier de lecture. Ils n'ont pas l'habitude de se présenter à l'oral, ils doivent le travailler. Cela leur permet d'avoir



ce contact physique, de prendre la voix en public et de savoir se présenter.

C.D. – *Est-ce également lié à une image dévalorisante qu'ils pourraient avoir d'eux-mêmes ou que d'autres pourraient avoir de l'apprentissage ?*

B.C. – Bien sûr, c'est l'intérêt et on est beaucoup partis là-dessus. C'est à la fois un outil de valorisation de l'enseignement agricole mais ce sont aussi des témoignages poignants, des parcours de vie. Il y a des choses dures à entendre, sur l'apprentissage, la famille, les patrons et le milieu professionnel. Ce n'est pas tout rose mais c'est la vie, c'est chaotique et ce travail est le reflet de la vie. Pour les jeunes, ce projet est valorisant parce qu'on leur fait confiance, on leur demande de produire quelque chose sans leur dire qu'il y a des bonnes ou des mauvaises réponses. Avoir cette responsabilité, c'est exister.

C.D. – *En quoi l'art, dans sa pratique ici, est important pour des élèves qui sont en apprentissage ?*

P.O. – Ils ne connaissent de tout cela que ce qu'on leur montre, que ce soit la littérature, la photo, la chanson, la musique... et parfois c'est peu. On leur fait découvrir autre chose, on crée un éveil. Ils nous disent souvent qu'ils ne savaient pas qu'ils étaient capables d'écrire, de jouer ou lire en public. Ils se rendent compte que c'est un travail, que c'est difficile mais qu'ils peuvent savoir le faire.

« ...le jeune se décrit au travers de ce qu'il écrit et Patrick est lui dans le portrait en les prenant en photo... »

B.C. – On a dans l'apprentissage un enseignement que l'on nomme « éducation socioculturelle ». Ce sont deux heures hebdomadaires où l'on monte des projets, on les ouvre à la culture, au cinéma, à la musique... Ce projet en fait partie. Cela développe la sensibilité de chacun, sa capacité à se découvrir. Quelqu'un qui par exemple ne pensait pas pouvoir écrire se met à le faire.

C.D. – *À titre personnel, quel intérêt avez-vous pour ce monde de l'apprentissage ?*

P.O. – Avant d'être intermittent, je travaillais dans la formation, je plaçais et je suivais des gamins en entreprise. J'ai quitté ensuite ce travail pour aller faire de la musique en France et à l'étranger. Avant cela, il y a longtemps, j'ai fait moi-même un apprentissage comme photographe. J'ai eu la chance d'approcher des grands du métier. On était arpette, comme on disait, mais on était là pour apprendre. Il me semble que c'était moins dur qu'aujourd'hui. Ils sont balancés dans la vie d'adulte et ce ne sont pas des adultes. On voit des situations très difficiles qui n'existaient pas quand j'ai fait mon apprentissage... Peut-être que j'ai envie de faire ce genre de projets pour apporter une pierre à l'édifice.

C.D. – *Et vous ?*

B.C. – Pour continuer ce que dit Patrick, il n'y a pas de cadeaux pour eux. On voit les CDD à répétition, les petits emplois, la précarité alors que ces apprentis ont une valeur. La viticulture est un métier très dur aussi. De mon côté, j'ai une formation d'historien et j'aime les sensibiliser à la connaissance de l'art. Ils touchent du doigt une œuvre artistique, ils la pratiquent, c'est une autre approche didactique. J'ai aussi besoin que des artistes viennent, c'est une approche différente et cela casse les habitudes. Pour les jeunes, cela reste toujours un moment fort de leur formation.



PAROLES ET ÉCRITS D'APPRENTIS (extraits)

Après une descente aux enfers, je me suis repris en main [...]. Après mon bac, j'aimerais revenir à mes premières amours, l'horticulture. Je rêve de me mettre à mon compte, mais je suis réaliste. J'aimerais trouver du travail dans une bonne entreprise, gagner de l'argent, avoir mon appart. Je serais déjà très heureux, même si je dois quitter ce pays qui m'a déjà tant déçu. (Alexandre)

Comme tous les matins, je suis allée voir mon père pour savoir ce que j'avais à faire aujourd'hui. Il m'a répondu « fais ce que tu veux ! » Je n'ai pas tout de suite compris sa réponse. C'est là qu'il m'a annoncé la nouvelle : « On est en liquidation judiciaire ! » Et pour moi, tout s'est écroulé à ce moment-là. Je ne sais pas si vous pouvez me comprendre, mais tous mes rêves sont partis en éclats, tous mes projets, toutes mes envies ! Tout ça s'est écroulé en une seconde. (Mélicha)

Je trébuche sur la poignée du tuyau de 250 transportant le moût. Je suis couvert de moût et de raisin. J'ai froid. Ma peau et mes cheveux collent. [...] Stéphane, le patron, arrive. Il sourit et me donne une tape dans le dos : « Alors, t'as pris une douche ? » (Benjamin)

Le soir, je suis revenu et j'étais là, devant la machine, heureux comme un enfant devant la vitrine d'un magasin de jouets, à Noël. Pour cette première vendange, je me suis beaucoup impliqué, afin que le patron me fasse confiance. (Gaël)

J'ai signé le contrat en septembre 2013. C'est vrai que depuis, je suis heureux. Après mon bac, j'aimerais me mettre à mon compte avec mon père pour faire mon propre vin. J'aimerais avoir une petite propriété mais avec un vin de bonne qualité. (Mathieu)

À voir sur *Éclairs* le film réalisé lors de l'édition 2014 du Festival des lycéens où les jeunes du centre de formation multimétiers de Reignac ont lu leurs textes, et les portraits de Patrick Ochs exposés : <http://eclairs.aquitaine.fr/retour-sur-le-festival-des-lyceens-d-aquitaine.html>

iDi décortique la représentation de soi sur les réseaux sociaux

Regards croisés de Delphine Tambourineguy et Nicolas Louvancourt

/ Propos recueillis par Delphine Sicut

Fondée il y a six ans, l'association bordelaise Interaction d'idées (iDi) crée des projets de pratiques artistiques contemporaines destinés à tous les publics, afin de promouvoir la création collective. Le collectif travaille notamment beaucoup avec le médium vidéo et les contenus narratifs évolutifs. iDi est constituée d'artistes plasticiens intervenants : Sarah Hourcq (conte, dessin, sculpture), Christophe Pires (photographie, land art), Delphine Tambourineguy (photographie, vidéo) rapidement rejoints par Nicolas Louvancourt, spécialisé dans les projets artistiques en art numérique.

Dans le cadre du Forum du regard, Delphine Tambourineguy et Nicolas Louvancourt ont concocté un atelier intitulé « L'image multiple », s'inscrivant dans la thématique « Identités numériques et mise en scène de soi sur les réseaux sociaux », proposée par Écla pour le Forum du regard. Rencontre.

Delphine Sicut – Comment fonctionne le collectif ?

Delphine Tambourineguy – L'association fonctionne sur la co-construction de projets. L'objectif est de mixer les disciplines en créant une émulation entre les différents artistes. Le collectif se réunit afin de faire émerger l'idée artistique principale, puis travaille à enrichir ces projets. Les artistes peuvent ensuite construire les projets en binôme. L'arrivée de Nicolas a apporté une couleur complémentaire avec l'ouverture sur les arts numériques, le multimédia et l'interactivité, que nous lions aux disciplines plastiques.

Nicolas Louvancourt – Oui, nous incluons aujourd'hui un volet numérique à toutes les propositions artistiques, que ce soit tout au long du projet ou en phase de restitution.

D.S. – Comment se conçoivent vos interventions artistiques ?

D.T. – Nous nous déplaçons beaucoup. Ce qui nous stimule et nous fédère en tant que collectif, c'est d'explorer les lieux et d'aller y confronter notre regard et nos pratiques artistiques. Il n'y a pas de questionnements systématiques ou de recherches propres à l'association. Les projets partent d'une intention contextuelle. Nos recherches et créations individuelles viennent cependant nourrir le travail collectif.

N.L. – Nos interventions artistiques partent également beaucoup des pratiques des publics que nous accompagnons.

D.T. – Le collectif a élaboré une sorte de catalogue de projets et d'ateliers vers des établissements et des institutions ciblés. Mais nous fonctionnons également à la rencontre.

N.L. – Pour ma part, les projets ont toujours émergé du bouche-à-oreille. C'est sans doute lié au fait que notre cœur de métier c'est l'échange, l'intervention auprès du public.

D.S. – Vos projets sont-ils conçus pour un public spécifique ?

D.T. – Nos interventions s'adressent à tous les publics mais dans la réalité nous travaillons plutôt avec les enfants. Nous intervenons principalement dans le cadre scolaire et depuis maintenant trois ans en maison d'enfants à caractère social en partenariat avec le Conseil départemental de la Gironde et l'Iddac¹. Nous travaillons également régulièrement avec des publics adolescents. Nous



sommes aussi intervenus auprès d'un public adulte, voire senior dans le cadre d'un projet en maison de retraite, mais il y a moins de demandes.

N.L. – Les projets sont beaucoup plus accompagnés institutionnellement ou par les collectivités quand il s'agit des jeunes. C'est un peu par la force des choses que c'est notre principal public, mais nous souhaiterions élargir davantage. Nous avons eu notamment des opportunités de collaboration avec des travailleurs sociaux dans le cadre de journées professionnelles.

Pour le Forum du regard, nous serons dans un objectif de formation auprès d'un public adulte de bibliothécaires. L'idée est d'apporter un outil numérique, de concevoir un dispositif qui serve de support à débats et discussions. Un outil qui va permettre à des professionnels d'aborder de manière ludique et sensible la thématique de l'identité numérique avec leurs propres publics.

D.S. – La question de l'identité numérique a-t-elle déjà irrigué vos projets ?

N.L. – Au sein du collectif, c'est récent. À titre individuel, ce questionnement-là est récurrent dans les projets que j'ai pu mettre en

œuvre par ailleurs, notamment sur la question des réseaux sociaux. C'est un thème central de l'éducation au médium.

D.T. – La question du portrait reste prépondérante dans l'histoire de l'art, on l'a forcément abordée dans notre pratique personnelle. De mon côté, j'ai fait des ateliers sur la représentation de soi : le portrait par attributs. Le travail sur l'identité numérique a été un champ de recherche passionnant dans le cadre de la commande pour le Forum du regard.

D.S. – *Comment avez-vous conçu cet atelier ?*

D.T. – Pour la notion d'identité numérique, il nous a semblé intéressant de retenir l'idée de l'image multiple, et celle des réseaux sociaux où nous nous montrons sous notre meilleur jour. Il y a convergence avec ce côté sériel qui est une marque de fabrique de notre pratique artistique.

D.S. – *Quels enjeux cet atelier soulève-t-il ?*

D.T. – Déjà, il y a la question de la mise en scène de soi à chacune de nos traces numériques. Nous souhaitons montrer, en jouant sur les codes et les postures, comment une image peut influencer sur la représentation de soi ainsi que sur la représentation que les autres se font de soi. Dans cet atelier, nous sommes dans l'action et dans le travail sur le corps qui exprime une intention. La prise de conscience de la mise en scène et de ses représentations est plus aiguë. Quand toutes les identités photographiées sont juxtaposées sur un seul support cela crée une esthétique, et montre le côté irréel de la situation. Nous sommes alors confrontés à de multiples parcelles de nous-mêmes. L'impact visuel est très important.

N.L. – Dans le cadre d'un atelier comme celui-ci, notamment ciblé pour les jeunes, il s'agit de créer un support à discussion afin de leur permettre de s'exprimer. L'image et l'amusement libèrent facilement la parole. On est dans l'action, on engage le corps pour en discuter.

Il s'agit de mettre en avant la mise en scène qui existe sur les réseaux sociaux, de montrer à quel point nous pouvons aller loin... et d'aider à décrypter les images et leurs intentions.

D.S. – *Techniquement, le dispositif que vous avez conçu nécessite quel type de compétences ?*

N.L. – Pour cet atelier dans le cadre du Forum du regard, comme dans la plupart de nos projets, nous utiliserons le logiciel Gimp² pour la retouche et le montage photo car il est gratuit et libre de droits, donc plus accessible. J'exerce une veille constante sur les outils, tout en favorisant l'utilisation d'outils libres.

D.S. – *C'est un outil qui permet ensuite d'expérimenter plus largement sur le sujet de l'image de soi.*

D.T. – Oui, les pistes sont multiples. On pourrait aller jusqu'à l'absurde, le recréer de manière démultipliée avec, pourquoi pas, une centaine de postures différentes pour frapper l'imagination. L'environnement extérieur compte aussi, et influe sur la représentation. Dans le cadre de l'atelier, nous serons sur un décor minimaliste. Mais il est possible de travailler sur la création de décors, car l'environnement participe au portrait. C'est un aspect complémentaire qui pourrait être creusé.

N.L. – Quelle que soit l'expérience, c'est un outil flexible, qui s'approprie très facilement. Et qui ouvre la porte à des usages diversifiés, avec une esthétique toujours intéressante.



1. Institut départemental de développement artistique et culturel <http://iddac.net>

2. www.gimpfr.org



Nicolas Louvancourt & Delphine Tambourindéguy - Photos : IDI

N.L. – Et puis nous connaissons bien les réseaux sociaux, c'est un médium facile à décrypter. C'est un vaste théâtre présentant une mise en scène de nos vies.

D.T. – Concernant le dispositif participatif, nous avons imaginé cinq questions à destination de chaque participant : ce que je vois de moi, ce que j'aime de moi, ce que je crois que les autres perçoivent de moi... Nous plantons un appareil photographique fixe, sur pied, devant un décor simple et inchangé. Puis nous procédons à une série de cinq photos. Chaque photo sera la réponse à une des questions, illustrée par une attitude, une posture. C'est un dispositif de prise de vues fixe qui nous permet de faire bouger un sujet au sein d'un même décor. Par la suite, nous réunissons les cinq postures sur une seule et même image, le décor, lui, se superpose trait pour trait, créant ainsi un effet d'ubiquité.

N.L. – L'objectif est donc d'exprimer ce que l'on souhaite être ou ne pas être à partir de postures. Le dispositif permet de montrer comment on peut fabriquer une image, et comment elle peut être perçue lors de sa diffusion. Mais nous restons le plus neutre possible et ne jugeons pas, nous n'avons pas un rôle de prévention.

Portrait de l'association (en) pédagogue

Entretien avec Clément Leroy / Propos recueillis par Olivier Desmettre

Depuis sa création en 2002, l'association Hors Champs travaille à la promotion du court-métrage et des arts numériques. Installée à Niort, elle se déplace dans les établissements scolaires, les centres sociaux et les associations de la région, utilisant les outils mobiles et légers que sont téléphones, caméras ou tablettes. Ateliers, stages, projections, festival, toutes ses interventions concourent à une connaissance plus précise des moyens et techniques de création, ainsi qu'à une meilleure éducation à l'image. Et si le portrait peut servir de support à certains projets, l'association œuvre surtout, là aussi, du côté de la sensibilisation. Rencontre avec Clément Leroy, un de ses animateurs.



Clément Leroy - DR

Les intitulés d'ateliers que propose l'association, « Fabrique ton film » ou « Comment ça marche ? » « Ça sert à quoi ? », disent combien la pédagogie est au cœur d'un travail qui porte essentiellement sur la manière d'apprendre à concevoir. « Nous intervenons en soutien de projets dont enfants, adolescents ou adultes s'emparent en totalité. Notre place est de les aider à faire. Le plus souvent, avec les jeunes en particulier, il n'y a rien de déterminé a priori, mais un échange pour aborder et définir les diverses étapes qui leur permettront d'aboutir à une réalisation. L'objectif est de les faire travailler en groupe, monter un projet commun, favorisant l'écoute et la connaissance des autres : écriture d'un scénario, d'un story-board, tournage, montage et diffusion. Il s'agit de donner à chacun l'opportunité de se mettre en valeur, d'avoir confiance en lui, d'apprendre à travailler en équipe. Le fait aussi d'aboutir à un produit fini, qui sera diffusé le plus largement possible avec le soutien de l'association, est une dimension importante de ce travail. »

Le festival Takavoir, qui présente depuis sept ans, dans un cinéma de Niort, une sélection de films réalisés avec des téléphones mobiles ou des caméras de poche, est d'ailleurs organisé par l'association avec cet objectif. Il est une façon de mettre en valeur les projets réalisés par les jeunes, lesquels sont accompagnés dans des ateliers tout au long de l'année qui précède. Cela motive également leur présence au moment du festival et leur permet de découvrir d'autres projets, d'autres techniques. Pédagogie au cœur, encore. Des formations sont aussi destinées aux animateurs culturels et aux enseignants, qui ont des inquiétudes liées à la technique, et aussi, souvent, des interrogations quant à la mise en place et au déroulement des projets. « Nous leur apprenons comment construire un esprit d'équipe, pour amener les jeunes à s'investir et surtout à les garder tout au long du processus, ne pas les perdre au fil des étapes,

ou ne pas avoir seulement quelques éléments qui avancent, laissant de côté le reste du groupe. Et pour cela, il leur faut connaître les différents postes occupés lors d'un tournage, afin de donner des responsabilités à chacun, dans la continuité. »

Alors, bien sûr, le portrait et l'autoportrait sont des genres parfois utilisés dans la création, mais laissés à la seule initiative des stagiaires. Car, ici encore, l'intervention de l'association passe d'abord par une réflexion sur les représentations de l'identité dans l'espace public, leur diffusion au-delà d'un cercle intime et le droit

à l'image qui en résulte. Il s'agit d'amener les jeunes aussi bien que les adultes à avoir un autre regard, dépasser le simple cercle personnel de la diffusion des images, s'interroger sur la circulation des images à travers les réseaux sociaux, dans le rapport aux autres, et également dans un contexte qui deviendra professionnel. « Comment, demain, un employeur pourra avoir accès à un certain nombre d'images de vous. » Pédagogie toujours.

Et la dimension citoyenne du travail de l'association se prolonge aussi « dans la manière de faire comprendre comment les images peuvent être manipulées, et donc comment il est possible de nous manipuler. Cela passe par de petits exercices de détournement de l'image par le son, du son par l'image, ou bien encore par le montage, pour montrer qu'il est très simple de modifier des informations

ou de faire passer un message qui n'est pas forcément juste. Qu'il faut apprendre à rechercher et à multiplier les sources d'information, s'intéresser à celui qui diffuse l'information, pour porter un regard toujours plus critique, à la télévision ou sur Internet ».

Apprendre et comprendre ce qu'il y a au-delà d'une image, cela pourrait être aussi une autre définition du hors-champ, non ?



assohorschamps.com
takavoir.fr



Photo : Hors Champs

« ...l'intervention de l'association passe d'abord par une réflexion sur les représentations de l'identité dans l'espace public, leur diffusion au-delà d'un cercle intime et le droit à l'image qui en résulte. »

DES LECTURES



Psychanalyse de l'image, des premiers traits au virtuel

Serge Tisseron

Éditions Pluriel / www.fayard.fr
18 x 11 cm ; 315 p. ; 9,20 € ; ISBN : 978-2-8185-0021-7 ;
nov. 2010

Serge Tisseron, psychiatre et psychanalyste, s'appuie sur son expérience clinique pour proposer des nouveaux repères à la compréhension des images. Il démontre l'existence d'images, reflets des processus psychiques eux-mêmes.

Du même auteur :

3-6-9-12 : apprivoiser les écrans et grandir / Éditions Erès



Le cinéaste au travail : autoportraits

Muriel Tinel-Temple

Hermann / www.editions-hermann.fr
Coll. Esprit du cinéma
21 x 15 cm ; 220 p. ; 23 € ; ISBN : 978-2-7056-9190-5 ;
mars 2016

À travers un corpus de films variés, l'auteur analyse l'autoportrait au cinéma et les postures du cinéaste, son espace intime, son regard et sa voix, comme manifestation de sa subjectivité.



À quoi rêvent les algorithmes : nos vies à l'heure des big data

Dominique Cardon

Seuil / www.seuil.com
Coll. La République des idées
21 x 14 cm ; 105 p. ; 11,80 € ; ISBN : 978-2-02-127996-2 ;
oct. 2015

La constitution d'énormes bases de données, les *big data*, confère une place de plus en plus centrale aux algorithmes. L'auteur montre l'impact de ces nouvelles techniques de calcul personnalisées sur le fonctionnement de la société et sur la vie des individus.



L'image partagée : la photographie numérique

André Gunthert

Textuel / www.editionstextuel.com
Coll. L'écriture photographique
21 x 16 cm ; 175 p. ; 25 € ; ISBN : 978-2-84597-530-9 ;
sept. 2015

Sous la forme d'un carnet de route de l'expérience numérique, l'auteur analyse le basculement vers l'image dématérialisée, d'un point de vue à la fois technique et social, et sa place dans la société contemporaine.

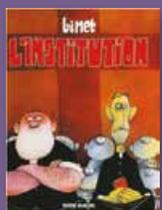


Écriture de soi, écriture de l'histoire

Jean-François Chiantaretto, éditeur

Édition In Press (Paris) / www.inpress.fr
Coll. Réflexions du temps présent
24 x 16 cm ; 206 p. ; 18,60 € ; ISBN : 2-912404-00-2 ;
mars 1998

Les textes autobiographiques peuvent prendre fonction de document ou de témoignage historique. Les textes historiques recourent symétriquement à des écrits autobiographiques. Ce livre pose des questions éthiques, politiques, théoriques.



L'Institution

Christian Binet

Fluide glacial-Audie / www.fluideglacial.com
30 x 23 cm ; 59 p. ; 10,95 € ; ISBN : 978-2-35207-008-5 ;
mars 2010

Sur le ton de l'humour, l'auteur des « Bidochon » raconte sa vie au pensionnat et règle des comptes avec l'école de la dureté et de la religion assénée...



Le Pacte autobiographique

Philippe Lejeune

Seuil / www.seuil.com
Coll. Points. Essais n°326 ;
18 x 11 cm ; 382 p. ; 9,80 € (nouvelle édition
augmentée) ; ISBN : 2-02-029696-9 ; 1996

D'après l'auteur, l'autobiographie se présente comme un texte littéraire. Il met donc au premier plan le mécanisme textuel qui produit l'œuvre et examine à partir de là le statut de la notion de genre en général.



Miroir d'encre : rhétorique de l'autoportrait

Michel Beaujour

Coll. Poétique ; Seuil / www.seuil.com
21 x 14 cm ; 384 p. ; 29,90 € ; ISBN : 2-02-005643-7 ;
1980

En littérature, Michel Beaujour choisit le terme d'autoportrait pour qualifier ce type particulier de discours auquel il reconnaît un certain nombre de caractéristiques et une cohérence historique.



Livret de phamille

Jean-Christophe Menu

25 x 17 cm ; 128 p. ; 17,30 € ; ISBN : 2-909020-54-1 ;
oct. 1995
L'Association / Coll. Ciboulette

Entre littérature et bande dessinée, Jean-Christophe Menu a réuni dans cet album une grande part de ses travaux autobiographiques autour du thème de la famille : la paternité, la création abordées de façon tragico-comique.



Le propre de l'écriture de soi

Sous la direction de Françoise Simonet-Tenant
Avec Véronique Bonnet,
Anne Coudeuse,
Christine Delory-Momberger et al.

Téraèdre éditions - Coll. Passage aux actes
21 x 14 cm ; 179 p. ; 21 € ; ISBN : 978-2-912868-37-4 ;
mai 2007

Trente ans après la parution du *Pacte autobiographique* de P. Lejeune, ce livre rassemble les interventions d'un colloque consacré à l'expression autobiographique pour montrer à la fois la diversité et l'inventivité des formes d'écritures intimes.



Le regard du portrait

Jean-Luc Nancy

23 x 15 cm ; 90 p. ; 23 € ; ISBN : 2-7186-0531-6 ;
2000
Galilée / www.editions-galilee.fr
Coll. Incises

L'étude examine la fonction du portrait dans la peinture : si le portrait correspond au sujet classique de la philosophie (conscience et maîtrise de soi), il est aussi, en fait, la seule réalisation de ce sujet : il n'y a de sujet qu'en portrait.



Le chemin de saint-jean

Edmond Baudoin

L'Association / Coll. Esperluette
29 x 23 cm ; 92 p. ; 20,30 € ; ISBN : 2-84414-146-3 ;
janv. 2004

Dans cette nouvelle édition augmentée, Baudoin déambule dans les chemins de l'arrière-pays niçois qu'il connaît par cœur. L'artiste réveille ses souvenirs, ses rêveries, nous fait pénétrer dans sa sphère intime. Sur ce chemin allégorique, il va à la rencontre de lui-même.

Photo : Gilles Masciard



Une artiste à l'œuvre : Sandrine Revel

Ce numéro d'Éclairages accueille avec bonheur Sandrine Revel. Diplômée de l'école des beaux-arts de Bordeaux, elle a commencé son parcours d'illustratrice avec la publication en 1996 d'un premier ouvrage en bande dessinée : *Jouvence la Bordelaise* (éditions Atlantic Production), suivi de *Bla bla bla !* aux éditions Le Cycliste. Elle a aujourd'hui publié plus d'une vingtaine d'albums.

Nous avons invité Sandrine Revel dans ce numéro 5, bien sûr pour faire (re) découvrir son travail, mais aussi parce que le portrait est son terrain de jeu, que ce soit en bande dessinée, en littérature jeunesse, dans le dessin de presse ou la peinture.

Elle possède deux talents : celui de sonder la personnalité profonde de ses personnages – leur incandescence, leurs contradictions, leurs fêlures... – et de les traduire magnifiquement en dessins. Il faut ajouter une autre particularité de son travail : celle de varier les genres, les styles et les techniques graphiques en fonction du projet.

Mélomane et jouant du piano à ses heures, Sandrine Revel a notamment consacré une biographie dessinée à Glenn Gould, le célèbre pianiste canadien en qui elle voue une véritable admiration : *Glenn Gould, une vie à contretemps* (Dargaud, 2015) où, par son trait subtil, elle dépeint la personnalité complexe du pianiste, la virtuosité mais aussi la fragilité de l'artiste. Cet album, véritable invitation à pénétrer l'univers intérieur et artistique de Glenn Gould, a été récompensé par le prix Artémisia de la bande dessinée féminine 2016. Elle vient de publier son dernier portrait *Je suis top ! : liberté, égalité, parité*, avec Blandine Métayer (scénario et dialogues), chez Delcourt.

Côté jeunesse, sa série « Un drôle d'ange gardien », écrite par Denis-Jean Filippi a été plusieurs fois primée, notamment en 2001 par le prix Alph-Art jeunesse au Festival international de la bande dessinée d'Angoulême.

Avec *Le Voyage de June* qui vient de paraître aux éditions Des ronds dans l'O Jeunesse (texte de Sophie Kovess-Brun), Sandrine Revel, à travers un moment de vie d'une petite fille, explore avec tendresse le thème de l'homoparentalité.

Sandrine Revel aime aussi peindre. Elle a exposé une série de tableaux sur l'enfance : *Portraits d'enfants*, à la galerie L'Art à la page à Paris en 2012.

Ce printemps, cette même galerie présente ses toiles autour du thème : *Regardez-moi, cinq histoires de tête et de corps*. Une artiste à découvrir.

R É G I O N
AQUITAINE
LIMOUSIN
POITOU-CHARENTES

écla

écrit cinéma livre audiovisuel

ÉCLA

Bât. 36-37 - Rue des Terres neuves - 33130 Bègles
Tél. +33 (0)5 47 50 10 00 / Fax +33 (0)5 56 42 53 69

Retrouvez Écla sur :
ecla.aquitaine.fr

ÉCLAIRAGES

est la publication semestrielle
de l'agence régionale Écla :
écrit, cinéma, livre, audiovisuel.

