

École Nationale Supérieure Louis Lumière



---

Mémoire de Master 2

---

Le corps comme objet en photographie contemporaine.

Interaction entre le corps-objet et son environnement.

---

Karen Faurie

Promotion Photographie 2016

---

Sous la direction de M. Christophe Caudroy

Enseignant en Prise de vue au sein de l'École Nationale Supérieure Louis Lumière.

---

Membres du Jury :

Christophe Caudroy, Enseignant à L'E.N.S. Louis Lumière et photographe.

Pascal Martin, Maître de conférences HDR.

Véronique Figini, Enseignante chercheure.

Thomas Goupille, Fondateur de Cinq 26.

École Nationale Supérieure Louis Lumière



---

Mémoire de Master 2

---

Le corps comme objet en photographie contemporaine.

Interaction entre le corps-objet et son environnement.

---

Karen Faurie

Promotion Photographie 2016

---

Sous la direction de M. Christophe Caudroy

Enseignant en Prise de vue au sein de l'École nationale supérieure Louis-Lumière.

---

Membres du Jury :

Christophe Caudroy, Enseignant à L'E.N.S. Louis Lumière et photographe.

Pascal Martin, Maître de conférences HDR.

Véronique Figini, Enseignante chercheure.

Thomas Goupille, Fondateur de Cinq26.

## REMERCIEMENTS

Dans un premier temps, je remercie mon directeur de mémoire, Christophe Caudroy, pour son encadrement et la pertinence de ses remarques qui m'ont permis de mener à bien l'écriture de ce mémoire.

Je remercie l'ensemble de l'équipe pédagogique de l'E.N.S. Louis Lumière et plus particulièrement Pascal Martin et Véronique Figini pour leur encadrement concernant les mémoires et bien entendu la lecture de celui-ci en particulier.

Je remercie chaleureusement Thomas Goupille, fondateur de la revue audiovisuelle sur la photographie Cinq26, d'avoir accepté de rejoindre mon jury et d'apporter son expertise du domaine de la photographie.

Je souhaite également remercier Florent Fajole, pour ses conseils de lectures, Michèle Bergot, pour son aide à la traduction, Liza et Mathilde pour leur rôle dans l'organisation des parties pratiques de mémoire, Fabrice Loussert pour ses conseils techniques avisés et également Pascale Fulghesu, pour sa bienveillance durant ces trois années.

Je remercie Denis Darzacq et Ruben Brulat d'avoir accepté de répondre à mes questions concernant leur travail, ces entretiens furent très enrichissants.

Je remercie Joffrey, mon compagnon, de s'être prêté à l'exercice de modèle dans des conditions assez difficiles et pour son soutien quotidien. Je remercie également Arnaud, mon frère jumeau, pour sa présence, ainsi que mes parents, Alain et Catherine pour leurs conseils et leur soutien durant ces années d'études.

Je dédie ce mémoire à ma grand-mère, Marie-Louise, qui m'a toujours soutenue et confortée dans mes choix.

## RÉSUMÉ

Dans la société occidentale actuelle, notre rapport au corps est de plus en plus instrumentalisé, la société pousse au culte de celui-ci et la nudité n'est pas encore totalement acceptée, elle reste sujet à polémique. Le corps possède une portée universelle et surtout une valeur symbolique. Le corps est donc un outil plastique évident dans la création photographique. Ici, nous nous intéresserons au corps-objet, c'est à dire un corps sans identité propre qui, par ce qu'il représente et par sa forme, possède son propre discours. Plus particulièrement, dans ce mémoire, nous étudierons par quels moyens les photographes contemporains parviennent à créer un discours à partir d'un corps-objet en interaction avec un environnement qui ajoute une valeur contextuelle ou informative par rapport au propos du photographe.

Comment traiter deux sujets de même importance au sein d'une même photographie, comment les faire fusionner en un seul sujet ou les faire se répondre ? Quel discours ont ces images esthétiques ? L'idée est ici de décrypter un principe photographique qui semble être récurrent en photographie contemporaine : l'interaction corps-objet et environnement.

## MOTS-CLÉS

Photographie

Corps

Corps-objet

Arrière-plan

Interaction

Politique

Mise en scène

Esthétique

## **ABSTRACT**

In current Western society, our relationship with the body is increasingly exploited, society has evolved into a cult of the body, although nudity is still not fully accepted and remains controversial. The body has a universal dimension and in particular, a symbolic value. It is thus an obvious tool in photography. Here we will focus on the body-object, that is the body without identity, which through what it represents and through its shape, produces its own discourse. More particularly, in this research, we shall study the means by which contemporary photographers succeed in creating discourse through the interaction of the body-object with an environment, adding a contextual or informative value with regard to the photographer's intention.

How to handle two equally important subjects within the same photograph? How to allow them to merge into a single subject or make them interact with each other? What discourse do aesthetic images have? The idea is here to decipher a recurrent photographic principle in contemporary photography: the interaction between the body-object and its environment.

## **KEYWORDS**

Photography  
Body  
Body-object  
Background  
Interaction  
Politics  
Staged Photography  
Aesthetics

## TABLE DES MATIERES

Remerciements	p.3
Résumé et mots-clés	p.4
Abstract and keywords	p.5
Introduction	p.9
1/ Le corps-objet et le rôle de l'arrière-plan en photographie	p.11
1.1. Le corps-objet en photographie	p.11
1.1.1 Définition du corps-objet	p.11
1.1.2 Le corps comme objet d'étude scientifique : étude des mouvements, des formes, normalisation et classification	p.12
1.1.3 Le corps-objet artistique : corps fragmenté, jeu d'échelle, de transformation et de perception	p.17
1.2. L'arrière-plan photographique, décor ou contexte ?	p.23
1.2.1 Définition du décor et du contexte appliqué à l'arrière-plan photographique	p.23
1.2.2 Le décor appliqué à la photographie du corps : l'esthétique pour l'esthétique	p.24
1.2.3 Le contexte appliqué à la photographie du corps : intérêt et information par rapport au sujet	p.27

1.3. Interaction corps-objet et arrière-plan, but purement esthétique ou effet de sens?	p.31
1.3.1 Interaction corps-objet et arrière-plan à but purement esthétique	p.31
1.3.2 Interaction corps-objet et arrière-plan esthétique à but politique	p.36
<b>2/ Etude de cas en photographie contemporaine</b>	<b>p.40</b>
2.1. Denis Darzacq	p.40
2.1.1. Propos et dimension politique	p.40
2.1.2. Analyse des œuvres – Choix techniques et esthétiques	p.43
2.2. Spencer Tunick	p.48
2.2.1. Propos et dimension politique	p.48
2.2.2. Analyse des œuvres – Choix techniques et esthétiques	p.52
2.3. Arno Rafael Minkkinen	p.56
2.3.1. Propos et dimension politique	p.56
2.3.2. Analyse des œuvres – Choix techniques et esthétiques	p.61
2.4. Ruben Brulat	p.65
2.4.1. Propos et dimension politique	p.65
2.4.2. Analyse des œuvres – Choix techniques et esthétiques	p.68

3/ Limites des œuvres	p.72
3.1. L'esthétique pour l'esthétique – S'enfermer dans un style photographique qui fonctionne.	p.72
3.1.1. Denis Darzacq	p.72
3.1.2. Spencer Tunick	p.77
3.1.3. Arno Rafael Minkkinen	p.80
3.1.4. Ruben Brulat	p.83
3.2. Le message politique des images est-il réellement perçu derrière cette forte esthétique ?	p.87
Conclusion	p.90
Présentation de la partie pratique	p.92
Bibliographie	p.99
Table des illustrations	p.103



## INTRODUCTION

Dans notre société, le rapport au corps évolue, peu à peu nous dérivons vers un culte du corps et nous avons donc à faire face aux conséquences de la pression sociale sur celui-ci (anorexie, obésité). Les magazines et diverses publicités font l'apologie d'un corps parfait, musclé et svelte qui force un regard sur notre propre corps. Nous sommes entourés d'images qui dictent ce à quoi nous devons ressembler. Le corps est excessivement instrumentalisé : dans les publicités, les clips, le corps devient un corps-objet. L'évolution de la vision du corps et surtout son instrumentalisation font place à de nombreuses créations artistiques.

En effet, quel meilleur outil de création que notre propre corps ? Chez les artistes contemporains, il est l'outil à la fois symbolique et politique. Il fédère toute la race humaine et la divise à la fois (par sa couleur, ses particularités, ses habits...). Les questionnements qui découlent de notre relation au corps sont obligatoirement présents dans la création photographique contemporaine, le corps permet de symboliser l'Humain mais surtout son rapport à la société et à ce qui l'entoure. Le corps nu possède une autre dimension, celle de l'état de nature bien entendu mais également celle de la provocation face aux mœurs générales. Le corps nu est un corps politique puisqu'il choque, questionne et attire le regard.

Dans ce mémoire, nous nous intéresserons à ce corps-objet, corps sans identité et objet d'un discours photographique, en relation avec l'arrière-plan dans lequel il s'inscrit. En effet, dans la création photographique contemporaine, de nombreux artistes tentent de créer des interactions entre ce corps et l'environnement dans lequel il se trouve. Nous démontrerons que de nombreuses images n'ont malheureusement qu'un intérêt esthétique. Or, ce qui nous intéresse ici sont les photographes qui parviennent à utiliser cette interaction tout en créant un discours politique dans leurs images, la limite se situant dans l'équilibre entre le fond et la forme, pouvant faire tomber une photographie dans la recherche esthétique pure.

Nous nous demanderons alors quels sont les enjeux esthétiques et techniques qui permettent à l'interaction corps-objet et arrière-plan de devenir un sujet unique ? Quel en est le sens et au service de quel propos ?

Nous aborderons dans un premier temps les différentes étapes temporelles dans l'étude du corps et les différentes utilisations du corps-objet en photographie. Nous interrogerons la valeur de l'arrière-plan, celle de décor ou de contexte. Enfin, nous aborderons les différents photographes qui utilisent l'interaction corps-objet et arrière-plan, en détaillant si leurs pratiques sont intéressantes vis à vis du propos.

Dans un second temps, nous étudierons précisément quatre références qui ont fait du rapport corps-objet et arrière-plan des séries photographiques esthétiques à but politique, nous aborderons différents aspects tels que les choix esthétiques et techniques qui permettent à ces travaux de « fonctionner ».

Et enfin, dans un troisième temps, nous remettrons en question ces photographes en questionnant les limites de leurs œuvres, sont-elles trop esthétiques ?

# 1/ Le corps-objet et le rôle de l'arrière-plan en photographie

## 1.1 Le corps-objet en photographie

### 1.1.1 Définition du corps-objet

Dans un premier temps, il est essentiel de déterminer et de cadrer ce que nous appellerons « le corps-objet » dans ce mémoire. En photographie, le corps humain a, dans un premier temps, été abordé par le portrait, puis, petit à petit, par les scientifiques (recherches médicales) ou encore dans les photographies érotiques et les modèles académiques destinés à la peinture. Peu à peu notre vision du corps évolue ainsi que sa représentation. Nous nous intéresserons donc ici au corps comme objet, où la dimension de personne, de sujet, de personnalité ou de nom, n'a pas lieu d'être.

Durant le 20<sup>ème</sup> siècle, le rapport au corps se libère, le nu n'est plus seulement académique et destiné à la peinture, le corps n'est plus uniquement sujet, il devient objet d'explorations photographiques. Les photographes exploitent une nouvelle vision du corps, le visage n'est plus central. De nouveaux cadrages, de nouveaux points de vue font alors leur apparition, le corps devient volume, matière et objet modulable. Nous rentrons alors dans la perfection de la forme et du détail influencé par la *straight photography*<sup>1</sup> ou encore le constructivisme. De nombreux artistes créent des mises en scènes à partir du corps afin de créer des formes, des points de vue novateurs. Il s'agit alors d'une phase de création et d'expérimentations.

Dans un premier temps, ces images sont des explorations, l'esthétique prime, il n'y a pas réellement de dimension politique ou de discours vis à vis de ces nus-objets. L'humain n'est donc plus sujet mais objet, cependant c'est lui qui est mis en avant, on cherche à lui donner une autre image, un langage propre.

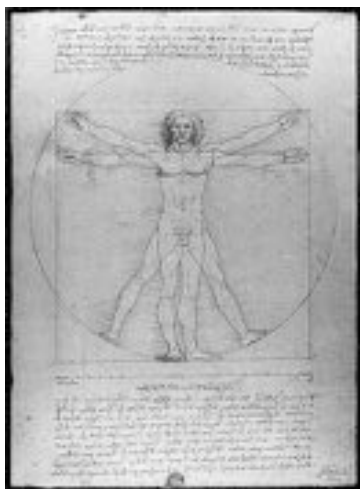
---

<sup>1</sup> : Straight Photography : Photographie pure en français, est une prolongation du pictorialisme américain, les principes phares sont l'interdiction de rajouts de matière ou d'interventions sur l'image, la photographie doit être composée par l'œil et écrite par la lumière. Elle doit transcrire la réalité, mais posséder une spécificité plastique particulière (thèmes sociaux abandonnés pour des images graphiques et esthétiques).

Peu à peu, ces images de corps-objet ne restent pas cantonnées à une esthétique pure, les photographes cherchent à travers celui-ci à faire passer des idées, des revendications politiques. Le corps représente l'être humain dans sa globalité : pas de question de couleur, de sexe, d'orientation politique. Le corps-objet est un outil modulable avec une forte dimension symbolique, nous nous identifions à lui en un seul instant. Le corps nu permet d'autant plus cette identification puisqu'il ne porte pas de symboles sociaux tels que des bijoux ou des vêtements qui pourraient le distinguer par le statut social. Le corps nu est la métaphore de l'Humain. Dans les images de corps-objet, les corps sont souvent chorégraphiés, on peut ainsi faire directement un parallèle avec la danse, qui est également un langage du corps pour faire passer des opinions politiques. De plus, certaines positions sont symboliques et font de suite écho à notre culture commune, par exemple un corps roulé en fœtus.

### 1.1.2 Le corps comme objet d'étude scientifique : étude des mouvements, des formes, normalisation et classification

Au milieu du 19<sup>ème</sup> siècle, la photographie permet de nouvelles possibilités vis à vis de la médecine et de la science. Elle symbolise la preuve scientifique, l'objectivité. Le corps devient objet de recherches scientifiques de manière photographique. On cherche à comprendre son fonctionnement, ses particularités et surtout on cherche à créer ou trouver une normalisation du corps, une classification



en fonction de la race. Ces pratiques font échos notamment aux travaux de Léonard de Vinci avec *l'Étude des proportions du corps humain selon Vitruve*, l'homme aux proportions parfaites. Le corps est donc ici clairement objet et plus du tout sujet, une règle mathématique dicte sa forme. L'anatomie en soi devient centrale, comme à la forme d'un objet du quotidien, on cherche à la normaliser. Nous développerons ici quelques exemples principaux autour de ces notions.

Fig. 1 : DE VINCI Léonard, *Étude des proportions du corps humain selon Vitruve*, env. 1492.  
Source : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Homme\\_de\\_Vitruve](https://fr.wikipedia.org/wiki/Homme_de_Vitruve)

« Quatre doigts font une paume, et quatre paumes font un pied, six paumes font un coude : quatre coudes font la hauteur d'un homme. Et quatre coudes font un double pas, et vingt-quatre paumes font un homme. »<sup>2</sup>

Il est important de noter que ce principe de normalisation du corps humain est un sujet toujours d'actualité en vue des consensus à propos du corps des mannequins, des idéaux de beauté et du culte autour du corps auquel notre société est sujette.

### **Guillaume Duchenne de Boulogne (1806-1875) – Le Mécanisme de l'analyse électro physiologique de l'expression des passions**

Guillaume Duchenne de Boulogne, neurologue français, est connu pour ses expérimentations médicales à l'aide de stimulations électriques pour observer les expressions sur le visage de ses patients. Il attribue alors ces expressions à des sentiments communs à tous (frayeur, étonnement etc.). Il cherche donc à normaliser le rendu des sentiments humains. La photographie est un moyen de garder trace de ces observations, et de les présenter comme preuve. Le visage n'est alors plus du tout vu comme une personne mais comme un objet sur lequel on peut exercer des déformations en tout genre qu'il assimile à des expressions de visages. Duchenne de Boulogne cherche ici des preuves d'un fonctionnement commun du corps. Il y aurait donc un langage universel du corps, lorsque l'on contracte tel muscle, on exprime ce sentiment. On recherche ici le langage universel du corps qui, à l'aide de sa position, de ses muscles, est un langage sans barrières linguistiques.



Fig. 2 : DUCHENNE DE BOULOGNE Guillaume, *PC 4366 fig.45*, 1855 – 1856.

Source : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=577835>

---

<sup>2</sup> : VITRUVÉ, *De architectura*, env. -15 (publication originale 1486).

## L'Anthropologie

Le 19<sup>ème</sup> siècle est également un siècle de découvertes, on explore de nouveaux continents, et le peuple découvre de nouvelles ethnies. Dans un premier temps, on ne cherche pas à découvrir leur culture, leur fonctionnement communautaire mais uniquement à les définir par leur corps. Comme pour s'assurer qu'il s'agit également bien d'humains, pourtant si loin des standards de notre société. Le corps est alors classifié, on mesure le torse, le visage, la taille des membres etc. On cherche par cette étude à différencier les « races » humaines, la photographie dite anthropologique connaît alors un véritable essor. Les indiens, africains et autres peuples sont photographiés au millimètre afin de déterminer les différences physiques principales par rapport à nos normes. Le corps devient ici objet d'étude au niveau de sa forme et de ses caractéristiques (taille, forme du visage etc.). Ces personnes ne sont pas photographiées pour ce qu'elles sont, encore moins pour leur culture, mais elles sont photographiées pour observer leurs différences corporelles,



leurs formes. Comme l'indique la légende, la photographie est réalisée selon des indications, il y a donc ici des choix formels (cadrage, point de vue) qui sont précis et surtout frontaux. On cherche à représenter de la manière la plus fiable le corps de cette personne d'où les instruments de mesure. Il s'en dégage donc une esthétique propre, toutes les images sont comparables et permettent une classification et une étude précise. Nous ne sommes pas dans la valorisation du corps, l'expérimentation mais dans l'étude formelle de celui-ci.

Fig. 3 : Anonyme, *Homme du sud de l'Australie photographié selon les indications de T.H.Huxley*, vers 1870.

Source : PULTZ John, DE MONDENARD Anne, *Le corps photographié*, Paris, Editions Flammarion, Collection Tout l'Art Contexte, 2009, 175 p, ill. 12 p.25.

## Eadweard Muybridge (1830-1904) / Etienne-Jules Marey (1830-1904) – La chronophotographie

Dans un premier temps, la chronophotographie a été créée pour déterminer les mouvements et traduire la vitesse en photographie. Ces images ont, bien entendu, une dimension scientifique mais également une dimension artistique, on cherche à figer les mouvements et à les décomposer mais elles permettent également l'illusion de mouvement dans une image fixe.

La chronophotographie est un exemple du principe du corps-objet. Dans ces images, Muybridge cherche à déterminer les mouvements et les muscles auxquels fait appel le corps humain pour différentes tâches. Pour cela, il demande à ses modèles de poser nus et de faire un mouvement classique, il décompose alors des gestes du quotidien pour étudier les postures, les muscles en action. Au même titre que le galop du cheval, Muybridge cherche à déterminer un fonctionnement corporel humain général. De plus, il nomme ses séries de clichés « Animal Locomotion », le corps humain est classé au même rang que l'animal, sans différenciation aucune. Il est traité avec une froideur et une précision scientifique. L'humain dans ces images est une fois de plus un corps-objet, on cherche à observer les positions classiques et universelles de ce corps.



Fig. 4 : MUYBRIDGE Eadweard, *Animal Locomotion, Dropping and lifting handkerchief, Planche 202*, 1887.

Source : ADAM Hans Christian, *Eadweard Muybridge : The human and animal locomotion photographs*, traduit en anglais par Hilary Heltay, en allemand par Peter Bertges, en français par Wolf Fruhtrunk, Köln, Editions Taschen, 2010, 804 p, ill p. 311.

Le fait d'avoir choisi des gestes du quotidien, comme ramasser un objet (exemple ci-dessus) n'est pas anodin, il permet en effet à n'importe qui de se reconnaître dans ce geste et de se rendre compte de la manière dont son corps bouge. Il s'agit d'une étude classique comportementale, comme on peut réaliser sur les animaux. On pose également ici une norme : ce modèle de fonctionnement est le seul et l'unique.

Etienne-Jules Marey, qui pratiquait au même titre que Muybridge la chronophotographie, continuera ses travaux en rendant la forme humaine plus abstraite, à l'aide de barres blanches. La forme du corps humain est pourtant tout à fait reconnaissable. Le corps est devenu un objet uniquement composé de lignes, mais l'image du corps est tellement ancrée dans nos esprits que nous la reconnaissons même lorsqu'elle est suggérée par des formes.

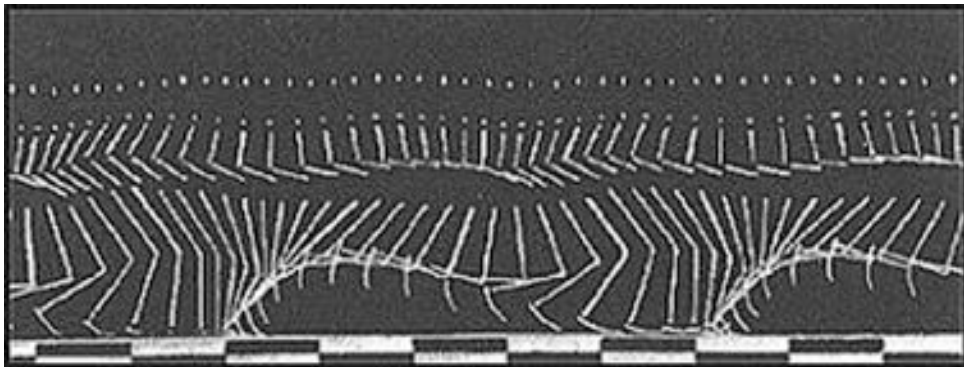


Fig. 5 : MAREY Etienne-Jules, *Course de l'homme Chronophotographie géométrique partielle*, 1886.  
Source : <http://www.inrp.fr/Tecne/Acexosp/Actimage/EJMarey.htm>

### **Alphonse Bertillon (1853-1914) – L'identification judiciaire**

La photographie a eu également une importance forte dans l'identification judiciaire. Pour cela, Alphonse Bertillon réalise des portraits de face et de profil, qui sont en réalité des photos de visages très précises, cadrées d'une manière uniforme avec des outils de mesure à l'appui, la lumière est également travaillée et identique. Ce système enlève une fois de plus au corps, et plus particulièrement le visage ici, sa dimension personnelle. La personne photographiée n'est plus sujet, elle est uniquement objet, les mesures sont prises pour permettre de reconnaître l'objet en question.



Ici, Bertillon cherche à formaliser l'identité, à l'aide de ces photographies précises, frontales avec des règles formelles et des mesures. Il en viendra même à mesurer les oreilles, les distances entre le nez et la bouche, les oreilles et le nez etc. et noter des indications corporelles comme les grains de beauté. Il essaye donc à travers des mesures et des photographies « documents » de définir l'identité d'une personne, il travaillera notamment à déterminer un profil type du criminel, comme si les critères physiques en étaient l'origine. Il est important de souligner que ce système est toujours gardé dans la société d'aujourd'hui avec les photographies d'identité. Au final, il ne s'agit que d'une représentation à un instant t sous certains paramètres, cela ne définit en rien l'identité de la personne. Ces différentes pratiques indiquent clairement le type de relation au corps que la société éprouve, le corps est un objet d'étude, il possède une certaine uniformité. Il est déshumanisé et se propose à la science comme objet de mesure et d'étude.



Fig. 6 : BERTILLON Alphonse, *La photographie judiciaire avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques*, Planche 7, 1890.

Source : [http://expositions.museedelaphoto.fr/regardeur/ficheprof.php?id\\_prof=44](http://expositions.museedelaphoto.fr/regardeur/ficheprof.php?id_prof=44)

### 1.1.3 Le corps-objet artistique : corps fragmenté, jeu d'échelle, de transformation et de perception

Au fur et à mesure du temps, des évolutions techniques, scientifiques, sociales, les photographes artistes se tournent aussi vers un corps dénué d'humanité, ils ne photographient plus quelqu'un mais une forme, un corps-objet modulable. On observe alors de nombreuses mises en scène de corps fragmenté, manipulé, transformé. Une nouvelle manière de montrer le corps en dehors des nus académiques fait alors son apparition. On fini parfois par ne plus reconnaître ce corps, on joue de sa forme, de son échelle... Nous étudierons quelques exemples significatifs de l'apparition du corps objet en photographie.

## Edward Weston (1886–1958) – Le corps au même titre qu’un objet

Edward Weston est l’un des pionniers du corps-objet, il est également l’un des acteurs principaux de la *straight photography* et du groupe f/64. Il traite avec la même sensibilité un poivron qu’un corps féminin. On croirait presque percevoir une forme humaine dans ce légume. Dans les corps-objets qu’il fabrique, les courbes et formes du corps dominant. Il s’intéresse à l’architecture interne de ce qu’il photographie, aussi bien du coquillage que de l’homme. C’est pourquoi on ressent une forte construction dans toutes ces images et surtout un lien qui les unit toutes. Weston cherche à capturer ce qu’il a senti et vu sur le moment, il ne cherche pas à avoir de discours politique vis à vis de ces images et de ces comparaisons voulues ou non entre des corps, des plantes et des coquillages.



Fig. 7 : WESTON Edward, *Nude 227N*, 1936.

Fig. 8 : WESTON Edward, *Pepper 30P*, 1930.

Source : <http://edward-weston.com/>

Cette idée d’architecture intérieure se retrouve encore beaucoup dans les travaux contemporains, tels que ceux de Arno Rafael Minkkinen. Le corps humain peut donc s’exprimer à travers sa construction et sa forme, et surtout il existe une architecture commune comme nous le fait ressentir les travaux de Edward Weston. En effet, on ressent une esthétique commune entre les deux images ci-dessus, les courbes, les lignes, on pourrait presque prendre ce poivron pour un corps, il semble vivant. De même que Minkkinen joue sur le lien entre son corps et le paysage dans lequel il l’inscrit, ce jeu mimétique met en évidence une architecture commune, une construction relative qui peut s’associer entre ces différents sujets photographiés.

## John Coplans (1920-2003) – La fragmentation du corps

Coplans photographie également ce qu'il a sous les yeux et d'une manière directe. En effet, il est connu pour ses autoportraits portés sur son corps vieillissant. Ces images sont des morceaux de corps, celui-ci est fragmenté. On perd d'autant plus la notion de sujet puisque son visage n'est jamais présent dans ses photographies. Il joue de ses cadrages, très frontaux, pour montrer une réalité sur son corps. Il prend plaisir à tromper le spectateur en lui montrant des cadrages différents où finalement des doigts ont une dimension si monumentale qu'on finit par se demander ce que c'est. Il joue de ses positions, de la malléabilité de la chair, des membres, pour proposer une autre vision du corps, à la fois étrange et intimiste. Coplans cherche une forme d'universalité et d'objectivité sur son corps mais surtout il interroge la place et l'image du corps dans la société. Le point de vue est donc essentiel dans son travail autant sur la forme que sur le fond puisqu'il photographie son propre corps. Cette frontalité et ce fond blanc évoquent la rigueur scientifique, l'image devient un document qui montre ce corps vieillissant. Mais elle est en même temps une image esthétique où le corps est exploité, la netteté est telle qu'elle en est presque dérangeante, les poils, la peau, le gras, tout est à portée. A travers ces images, Coplans montre une autre vision du corps, à l'aide du cadrage, du point de vue et de ses choix techniques et esthétiques.

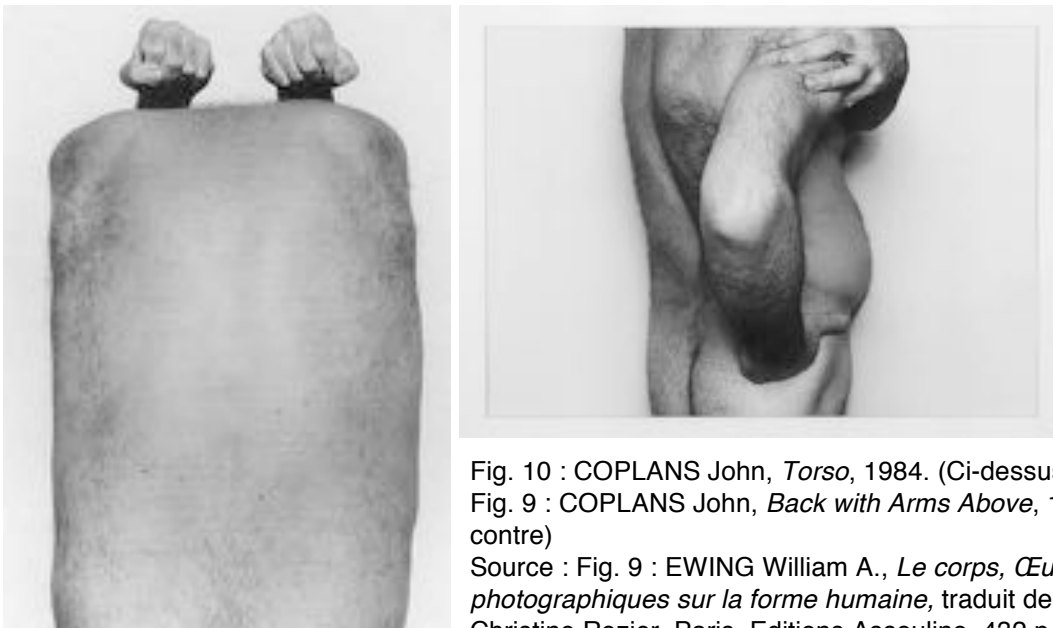


Fig. 10 : COPLANS John, *Torso*, 1984. (Ci-dessus)

Fig. 9 : COPLANS John, *Back with Arms Above*, 1984. (Ci-contre)

Source : Fig. 9 : EWING William A., *Le corps, Œuvres photographiques sur la forme humaine*, traduit de l'anglais par Christine Rozier, Paris, Editions Assouline, 432 p., ill. p. 51.

Fig. 10 : [http://i-ac.eu/fr/collection/176\\_torso-JOHN-COPLANS-1984](http://i-ac.eu/fr/collection/176_torso-JOHN-COPLANS-1984)

## Robert Mapplethorpe (1946-1989) – Le corps comme objet de désir

En opposition à Coplans, on ne peut évidemment pas passer à côté des nus aux corps parfaits, aux muscles saillants et à l'érotisme induit de Mapplethorpe. Il choisira bien entendu ses modèles en fonction de leur plastique et de leurs attributs sexuels. Bien que ceux-ci ne soient pas toujours au centre de ses images, la forme du corps, elle, est centrale. Les cadrages font souvent preuve de symétrie, les photographies sont construites avec une précision appuyée. A travers sa lumière et les positions des modèles, il morcèle ces corps, ils deviennent anonymes, presque mythiques : ils rappellent les statues grecques et ils deviennent alors des objets érotiques. A travers ses images, Mapplethorpe appelle à une libération sexuelle et au culte du corps parfait. Dans ses travaux, il explorera également la comparaison entre des sexes et des fleurs, ce qui peut rappeler les travaux de Weston. Les cadrages sont souvent frontaux, pour appuyer l'aspect symétrique et la perfection des corps. Mapplethorpe cherche la perfection et la beauté, alors que Coplans, la réalité et les défauts, on peut également les opposer sur le fait que Mapplethorpe a d'abord une volonté esthétique, contrairement à Coplans qui cherche à faire passer des idées et des questionnements sur la vision du corps dans notre société.



Fig. 11 : MAPPLETHORPE Robert, *Derrick Cross*, 1980.



Fig. 12 : MAPPLETHORPE Robert, *Lisa Lyon*, 1981.

Source : <http://www.mapplethorpe.org/portfolios>

## Pierre Radisic (1958-) – Le corps ambigu

En s'éloignant des travaux de Weston, Coplans et Mapplethorpe, le corps n'est pas toujours reconnaissable et les artistes suivants jouent de cette spécificité dans leurs images. Radisic, à travers son cadrage, les positions des modèles et des artifices tels que le corps huilé, cherche à montrer un corps ambigu. Il fait appel à des images de l'esprit : du premier regard on voit parfois des paysages, des objets ou des formes abstraites. Dans son travail *Bodies*, il pose la question de la représentation du corps. Il ne cherche pas une volonté d'uniformisation, de dénominateur commun, au contraire il cherche à donner une autre dimension à ces corps-objets. Il explorera donc aussi bien le corps féminin que masculin, qu'on a parfois du mal à différencier. Il ne photographie ce corps que par zones, qui sont plus ou moins reconnaissables, on ne voit jamais de visage. Nous sommes face à des images étranges, parfois dérangeantes, il existe différents niveaux de lectures et c'est ce qui en fait tout leur intérêt.



Fig. 13 : RADISIC Pierre, *Lucky*, 1983.

Fig. 14 : RADISIC Pierre, *Sonja*, 1987.

Source : EWING William A., *Le corps, Œuvres photographiques sur la forme humaine*, traduit de l'anglais par Christine Rozier, Paris, Editions Assouline, 432 p., fig 13 : ill. p.44 et fig 14 : ill. p.47

## Ernestine Ruben (1931-) – Le corps déformé

De même que Pierre Radisic, Ernestine Ruben cherche à perdre le spectateur sur ce qu'il est en train de regarder. En utilisant diverses positions et des cadrages adéquats, elle parvient à faire en sorte que les corps n'apparaissent plus que comme des masses, des formes non identifiables.

Les cadrages sont serrés et les positions étudiées. Ruben utilise avec beaucoup de sensibilité le matériau qu'est la peau, elle lui donne tout son aspect vivant dans ses photographies. Elle cherche donc à faire vivre ces corps-objets, pourtant sans tête et méconnaissables.



Fig. 15 : RUBEN Ernestine, *Black Steel*, 1983.

Fig. 16 : RUBEN Ernestine, *Neck to Neck*, 1983

Source :  
<http://www.ernestineruben.com/>

### Barbare Crane (1928-) – L'abstraction du corps

En poussant l'abstraction encore plus loin que Radisic ou Ruben, Barbara Crane représente le corps à travers quelques lignes. A l'aide d'images high key, les formes du corps deviennent des lignes et des courbes. On reconnaît tout de même les plis de la main, la chair etc. Nous sommes donc capables de reconnaître un corps humain à travers une image bicolore composée uniquement de traits. Le corps aussi décomposé et abstrait qu'il soit, finit toujours par être reconnu, tellement son image est forte. De plus, elle crée une linéarité entre ces images qui sont pourtant des parties de corps très éloignées, elle décompose donc le corps et lui attribue une autre dimension.

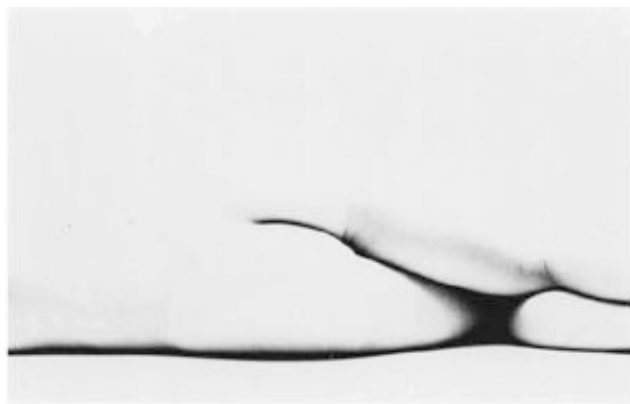


Fig. 17 : CRANE Barbara, *Human Form*, 1965. Fig. 18 : CRANE Barbara, *Human Form*, 1965.

Source : EWING William A., *Le corps, Œuvres photographiques sur la forme humaine*, traduit de l'anglais par Christine Rozier, Paris, Editions Assouline, 432 p., ill. p380 et 381.

## Bill Brandt (1904-1983) – Le jeu d'échelle

Au delà de l'abstraction, il y a le surréalisme de Bill Brandt, dans ses photographies, les corps sont immenses, tels des géants. En effet, à l'aide d'un jeu de cadrage, de distance focale et de mise au point, les morceaux de corps



paraissent créés de toutes pièces. On reconnaît pourtant les empreintes, ou encore les poils qui distinguent qu'il s'agit clairement d'un humain. Le jeu d'échelle avec le décor fonctionne à merveille, face aux galets ou encore aux falaises. Il cherche donc à repousser les frontières de la réalité. Le corps devient ici élément du paysage, les doigts se transforment en galets.

Fig. 19 : BRANDT Bill, *Nude baie des anges*, 1959.

Source : <http://www.billbrandt.com/bill-brandt-archive-print-shop/nude-baie-des-anges-1959-pp14>

### 1.2. L'arrière-plan photographique, décor ou contexte ?

#### 1.2.1. Définition du décor et du contexte appliqué à l'arrière-plan photographique

Il est essentiel ici définir deux types d'arrière-plan : le décor et le contexte. En effet, cette différenciation est nécessaire pour dissocier deux types de photographies, la photographie purement esthétique et celle qui cherche à faire circuler une idée, une opinion, une valeur politique. D'une manière générale, le décor était souvent appliqué au portrait, on cherchait à rendre nobles les sujets par le décor qui était présent sur leur portrait. Le décor était également très utilisé pour les nus, pour jouer des formes, des connotations sexuelles ou encore pour se rapprocher des œuvres académiques de peinture. L'arrière-plan comme contexte est notamment très présent dans la photographie de reportage : des exemples flagrants comme la guerre ou des reportages sociaux informent du lieu, de l'état des dégradations, le sujet est alors cerné grâce à l'assemblage du sujet et du contexte.



### 1.2.2. Le décor appliqué à la photographie du corps : l'esthétique pour l'esthétique

#### **Frantisek Drtikol (1883-1961) – Les nus constructivistes, le décor comme support**

Le rapport du corps au décor est flagrant dans le travail de Drtikol, le décor est un appui pour le jeu de lignes qu'il souhaite mettre en scène dans ces images. Le décor est donc bien entendu esthétique puisqu'il se rapporte au mouvement auquel est rattaché Frantisek Drtikol : le constructivisme. Le corps est objet ici, au même titre que le décor, qui rend le jeu de formes évident. Il s'agit donc bien d'une intention esthétique, dénuée de tout sens d'information et donc de contexte. Le décor est uniquement présent pour créer l'image, un jeu graphique et esthétique.



Fig. 20 : DRTIKOL Frantisek, *Step*, 1929.

Fig. 21 : DRTIKOL Frantisek, *Planche XXVII*, 1929.

Source : <http://alafoto.com/listing/thumbnails.php?album=302&page=2>

#### **Seydou Keïta (1921-2001) - Le portrait avec décor et ornements**

Dans un registre différent de Drtikol, Keïta utilise un décor avec des ornements afin d'apporter une valeur ajoutée au portrait. En effet, ses portraits de familles maliennes deviennent très vite incontournables, il met en avant ces personnes, souvent démunies, à l'aide d'accessoires et d'un décor simple mais efficace. Le décor est factice, on reconnaît qu'il s'agit d'un drap tendu qui vient d'être posé ici uniquement pour la photo, l'intérêt est de servir le portrait.





On ajoute tous les attributs nécessaires pour embellir la personne (beaux habits, bijoux, tenues traditionnelles) pour obtenir la photographie dont on sera fier. L'intérêt du décor est uniquement esthétique, il ne renseigne en rien sur la personne ni sa position sociale. Au contraire, on peut presque le considérer comme un camouflage des différenciations sociales.

Fig. 22 : KEITA Seydou, *Sans titre*, 1949-51.

Source :

<http://www.seydoukeitaphotographer.com/fr/photographies/>

### **Richard Avedon (1923-2004) – Le fond blanc comme décor**

Dans la pratique, on peut rapprocher le travail d'Avedon « In the American West » avec celui de Seydou Keïta. L'idée est de photographier le peuple, celui qui travaille et qui n'est pas célèbre. L'usage du décor se fait d'une autre manière pour Avedon, il utilise un fond complètement neutre : le fond blanc au milieu des paysages américains. L'idée est d'isoler le sujet pour le mettre en avant et afin que le décor n'empiète pas sur celui-ci. Il choisit des modèles avec des personnalités fortes tout en gardant leur apparence de tous les jours. Le fond blanc est bien un décor puisqu'il n'indique aucun contexte à part celui de la prise de vue mais surtout, il permet de mettre en avant son sujet, de l'isoler et donc de célébrer ces « petites gens ». Son



travail fit un scandale à l'époque car il a osé montrer le visage moyen de l'Amérique de la même manière et avec autant de dignité que pour les grands politiciens ou les personnes publiques.

Fig. 23 : WILSON Laura, *Richard Avedon photographing the Johnson sisters, wheat farmers, Wild Horse, Colorado*, 1983.

Source : <http://www.laurawilsonphotography.com/avedonatwork.php#>

## Dow Wasiksiri (1956-) – Entre décor et contexte

Le photographe Dow Wasiksiri joue sur le lien étroit qui peut exister entre décor et contexte, en effet, le décor peut vite indiquer une époque, un style décoratif, une ethnie... Dans cette série, il prend des passants au marché Kad Luang sur des fonds colorés. Tel un portraitiste ambulante, il propose différents fonds, qui sont tenus avec les moyens du bord. Le cadrage large permet de voir une autre réalité que celle du fond coloré et des personnes souriantes, on y observe la vie locale, les infrastructures, les autres protagonistes etc. Il joue avec le hors champ « gênant » en ne le recadrant pas, cette installation joue donc entre un décor à but esthétique et un arrière-plan qui se veut contextualisant. Il est donc en opposition au travail de Keïta puisqu'il ne camoufle finalement pas la réalité à l'aide d'un drap tendu, il cherche à mettre en valeur la personne tout en apportant le contexte de sa vie. De plus, les personnes sont prises avec leurs habits quotidiens, elles ne se préparent pas pour cette image, il joue donc sur le rapport décor et contexte.



Fig. 24, 25 et 26 : WASIKSIRI Dow, images extraites de la série : *Local fashion in Kad Luang Market, Chiangmai*, 2010-2012.

Source : <http://www.photoquai.fr/2015/photographes/dow-wasiksiri/>

### 1.2.3. Le contexte appliqué à la photographie du corps : intérêt et information par rapport au sujet

#### Le reportage

Dans un premier temps, nous pouvons aborder la photographie de presse, dite de reportage, en effet, elle est considérée comme un document qui informe et contextualise le sujet de l'article. L'arrière-plan de ces images est aussi crucial que le sujet premier lui-même, il indique le lieu, l'époque, apporte des informations claires sur le sujet traité.

Nous prendrons en exemple les photographies de James Nachtwey. Pour traiter du génocide, de guerres civiles, de la famine et des conditions inhumaines dans lesquelles vivent certains êtres humains, il photographie des corps, souvent morts ou en piteux état. La construction est très présente dans ses images et le corps, le sujet, est d'autant mis en avant qu'il est porté par l'arrière-plan. Dans un premier temps, par sa valeur de contexte, l'arrière-plan nous informe assez bien sur le pays et surtout la période dans laquelle nous nous situons. Dans un deuxième-temps, l'arrière-plan aide à mettre en avant les corps à l'aide de jeux de lignes. Nachtwey utilise une grande profondeur de champ, l'arrière-plan et le corps sont nets, cela montre bien qu'il porte une attention particulière aux deux « sujets » afin de rendre l'image la plus lisible et appréhendable possible. Ces images ont pour but de choquer et de faire réagir les observateurs, le contexte joue un rôle essentiel, il



porte le sujet et le contextualise, rendant l'image d'autant plus atroce car elle est empreinte d'une sensation de réalité très forte.

Fig. 27 : NACHTWEY James, *Sudan, Famine victim in a feeding center*, 1993.

Source : <http://www.boumbang.com/james-nachtwey/>

Le travail photographique de Leni Riefenstahl, s'inscrit également dans ce type d'image, elle a réalisé un long reportage sur la tribu Naba au Soudan. Nous pouvons souligner son fort intérêt pour les corps, comme ses différents travaux notamment sur des athlètes. Ces deux types d'images ne sont pas du tout composés de la même manière : dans ses photos de sportifs aux Jeux Olympiques, il n'y a presque pas de place pour l'arrière-plan (qu'il soit décor ou contexte) contrairement à ses images au sein de la tribu Naba.

De même que Nachtwey, elle utilise une grande profondeur de champ pour décrire au mieux son sujet, elle ajoute notamment des légendes plus ou moins longues contextualisant davantage la prise de vue. L'image ci-contre est significative de son travail et de son intérêt pour le corps tout en appuyant son image sur un contexte fort. L'image est composée tout en étant prise sur le vif. L'arrière-plan, bien qu'il souligne et mette en avant le corps, est un informateur et permet une compréhension rapide du contexte de la prise de vue.



Fig. 28 : RIEFENSTAHL Leni, *A young Nuba working in a tobacco field. The young Nuba's body painted all over with white ashes has got a ritual meaning. It tells that he is a »kaduma« living in the Seribe (shepherd's camp)*<sup>3</sup>, 1962-77.

Source : <http://www.leni-riefenstahl.de/eng/dienuba/1.html>

---

<sup>3</sup> : Traduction : Un jeune Nuba travaillant dans un champ de tabac. Le corps du jeune Nuba est entièrement peint à l'aide de cendres blanches qui ont un sens rituel. Cela signifie qu'il est un « Kaduma » vivant dans le Seribe (camp des bergers).

Dans un style plus quotidien, nous pouvons aborder les travaux d'Aldo Rossi et Danielle Weil qui, lors de reportage sportifs, ont réalisé des images à la fois très esthétiques et pourtant informatives. En effet, la construction des images avec l'arrière-plan est très graphique, le corps est en mouvement et situé au centre de l'image. Cependant, l'arrière plan est essentiel car il permet de comprendre en un instant l'image, le lieu et ce qu'il s'y passe. La construction des images est également essentielle pour mettre en avant le sujet tout en donnant l'information sur ce que l'on regarde.

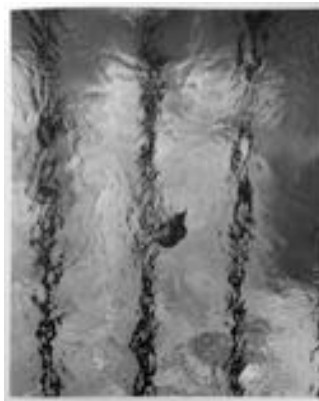


Fig. 30 : ROSSI Aldo, *Mary Ellen Clark, plongeuse olympique américaine, Hall of Fame pool, Fort Lauderdale, Floride, 1993.*

Fig. 29 : WEIL Danielle, *Le lancement de la balle*, 1990

Source : EWING William A., *Le corps, Œuvres photographiques sur la forme humaine*, traduit de l'anglais par Christine Rozier, Paris, Editions Assouline, 432 p., fig. 29 et 30 : ill. p. 194 et 195.

## **La FSA (Farm Security Administration)**

Dorothea Lange est une photographe de la FSA, elle a réalisé de nombreux portraits de migrants, indiens, fermiers. Elle s'attache à les représenter de manière très digne et avec une profonde humanité. Son travail est intéressant car, dans beaucoup de ses images, on retrouve la notion de contexte, l'arrière-plan nous informe sur les personnes au sein de l'image. Cet arrière-plan joue ici un rôle social, on comprend qui sont ces personnes grâce à une multitude d'informations bien sûr grâce à leur corps mais aussi par le lieu où ces personnes se trouvent et leurs habits. Ce sont autant de symboles d'une condition sociale qui jouent sur la lecture de l'image et sa compréhension. L'image ci-dessous est un portrait de plusieurs personnes, pourtant le lieu est très présent, au même titre que les protagonistes.





Fig. 31 : LANGE Dorothea, *Crossroads Store, North Carolina*, 1939.

Source :

<http://www.moma.org/collection/works/56616?locale=fr>

## La photographie humaniste

Dans la photographie humaniste, l'homme est au centre de l'image, cependant, les photographes de ce courant portent un fort intérêt au contexte, pour faire naître un « réalisme poétique ». Le rôle de l'arrière-plan est alors d'ancrer l'image dans une époque et d'informer le spectateur sur le lieu, les conditions sociales etc.

Nous prendrons ici en exemple une photo de Marc Riboud d'un homme au travail, sujet de prédilection des photographes humanistes. Il s'agit d'un portrait, d'un homme, mais qui symbolise toute une génération de parisiens. Riboud joue clairement avec l'arrière-plan, la composition est très travaillée mais met fortement en avant le sujet. Le lieu est une fois de plus sujet à un jeu de construction avec le corps. Cependant, l'arrière-plan apporte lui aussi un contexte à l'image, on comprend qu'il s'agit de Paris, et celui d'une certaine époque. Il y a un jeu de forme entre le protagoniste et le lieu, ils sont placés au même niveau dans l'image et bien que l'image célèbre cet homme au travail, rien ne fonctionnerait sans ce jeu avec le lieu. Il est donc essentiel de créer un parallèle avec le lieu pour induire un contexte et donc un sens.

Fig. 32 : RIBOUD Marc, *Le peintre Zazou, Paris*, 1953

Source : <http://marcriboud.com/portfolio/>



### 1.3. Interaction corps-objet et arrière-plan, but purement esthétique ou effet de sens?

#### 1.3.1 Interaction corps-objet et arrière-plan à but purement esthétique

Le corpus choisi dans le cadre de ce mémoire étant très spécifique, je développerai ici des contre-exemples, ils permettront d'éclairer et préciser le choix du corpus. Je présenterai donc de manière non exhaustive, différents travaux photographiques qui s'inscrivent dans le travail d'un corps-objet en relation avec l'arrière-plan mais dans un but uniquement esthétique. Vous trouverez en annexe les planches de leur travail respectif afin de mieux comprendre mes choix et affirmations.

#### **Jean-Baptiste Courtier (1983-)** (planche p.105)

Dans son travail, Jean-Baptiste Courtier s'intéresse à la forme, celle des corps, souvent dans le cadre d'un sport (la natation synchronisée, l'escrime...). Il joue des formes géométriques que prennent les corps et crée parfois un lien avec le décor. L'arrière-plan est là pour apporter une situation et n'apporte rien à part un support pour une mise en scène et un aspect esthétique (surtout le reflet ici) comme le démontre la photo ci-dessous. Nous sommes uniquement dans le figuratif, on cherche l'équilibre des formes, l'arrière-plan n'est qu'un décor épuré où les formes des modèles s'ancrent et se détachent. Ces images sont très fortes visuellement, le principe du corps-objet est clairement mis en avant, cependant, Courtier ne cherche pas à faire valoir une idée, une opinion à travers ses images. Le parallèle entre le corps-objet et des objets assimilables à des corps (comme des jambes en plastique pour rappeler la natation synchronisée) est un élément intéressant mais pas assez direct et qui cherche surtout à proposer une situation surréaliste et à déstabiliser le spectateur.

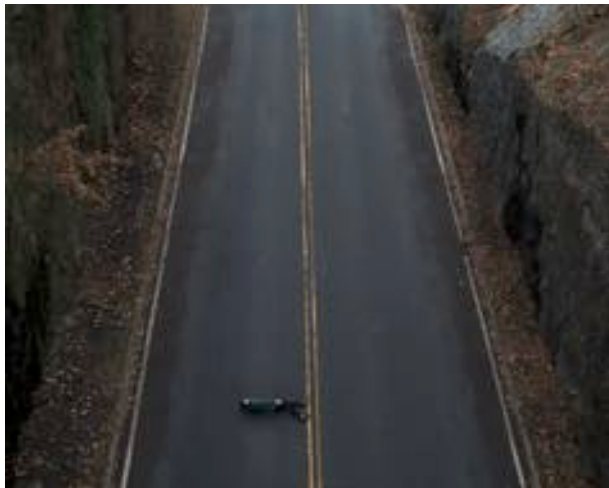


Fig. 33 : COURTIER Jean-Baptiste, image extraite de la série : *Natation synchronisée*, sans date.

Source : <http://jeanbaptistecourtier.com/>

### **Ben Zank (1991-)** (planche p.106)

Contrairement à Jean-Baptiste Courtier, l'arrière-plan dans cet exemple est plus important que le corps lui-même. En effet, dans le travail de Ben Zank, l'arrière-plan est le porteur de la construction de l'image. Certes il travaille avec des corps-objets, mais le jeu de forme et le rapport est emporté par le lieu choisi. Ses images sont assez percutantes visuellement, mais n'ont pas de sens réel. Dans cette photographie, il s'amuse de la construction entre le corps et l'arrière-plan, la forme est très présente, mais pas le fond. Son choix de cadre et de point de vue est souvent judicieux pour une image purement esthétique, l'arrière-plan n'est pas ici



contexte mais support à un jeu de formes. Il met en scène des décors comme un support à la création d'une image visuelle et joue à l'aide du cadrage et du point de vue pour que son idée fonctionne. En soi, il s'agit plus ici d'un jeu entre les trois dimensions de l'espace et ce que peut en rendre la photographie en deux dimensions.

Fig. 34 : ZANK Ben, *Sans Titre*, 2013.

Source : <http://www.benzank.com/>

### **Arthur Cadre (1993-)** (planche p.107)

En opposition totale avec Ben Zank, Arthur Cadre se concentre presque uniquement sur son corps, les décors choisis ne sont pas porteurs de sens. Son travail est assez proche de celui d'une de mes références, Arno Rafael Minkkinen, il photographie son propre corps contorsionné, dans des positions très intéressantes au niveau de la forme. Le corps est nu (ou presque) et souligne donc les formes du corps en se détachant des codes superflus des vêtements. Ces arrière-plans naturels rappellent (parfois) la forme de son corps, mais le dialogue entre les deux ne fonctionne pas vraiment.



Dans cette image, cela est notamment dû au manque de profondeur de champ qui fait clairement passer l'arrière-plan en décor et non pas en sujet. A part la forme et la couleur, l'arrière-plan n'est qu'un support aux contorsions d'Arthur Cadre. On ne ressent pas de lien, de connexion entre ce corps et cet arrière-plan. De plus



dans ses images, à part montrer les performances physiques qu'il est capable d'accomplir, on ne perçoit pas de sens. Nous sommes dans la démonstration physique posée sur un décor extérieur.

Fig. 35 : CADRE Arthur, extraites de la série : *Wonderland Creatures*, sans date.

Source : <http://www.arthurocadre.com/>

### **Philippe Ramette (1961-) (planche p.108)**

Dans un autre registre, Philippe Ramette et son travail de mise en scène surréaliste est bien une combinaison d'un corps-objet (bien que l'on distingue le visage, le corps est figé et sans identité) et un arrière-plan. Un dialogue évident existe entre les deux sujets puisque la pose du corps-objet ne correspond pas (par



gravité) à l'arrière-plan. Philippe Ramette se joue donc ici d'une opposition entre les deux sujets par le biais d'un jeu surréaliste. On cherche donc à comprendre ces images, elles intriguent. Mais, hormis ce jeu de trompe-l'œil, il n'y a pas de réel sens apporté entre les deux sujets. De même que pour les autres contre-exemples, le lien entre le corps et l'arrière-plan est ici uniquement pour un aspect esthétique (ici une sensation surréaliste).

Fig. 36 : RAMETTE Philippe, *Rational exploration of the undersea : irrational walk*, 2003-2006.

Source : <http://laughingsquid.com/the-surreal-gravity-defying-photographs-of-philippe-ramette/>

Comme il l'indique : « *Ma démarche est une attitude contemplative. L'idée forte consiste à représenter un personnage qui porte un regard décalé sur le monde, sur la vie quotidienne. Dans mes photos je ne vois pas d'attirance pour le vide, mais la possibilité d'acquérir un nouveau point de vue.* »<sup>4</sup>. Il indique donc clairement ici que son intention est avant tout contemplative et portée sur le point de vue et donc la réalisation d'images esthétiques sans dimension politique.

### **JR (1983-)** (planche p.109)

Artiste plasticien travaillant surtout avec des collages de photographies immenses, il confronte la photographie à la rue. Dans son travail, l'humain est central, souvent représenté à l'aide de portraits. JR a travaillé à plusieurs reprises avec des danseurs de compagnies réputées. Ici, j'analyserai son travail appelé *Opéra Garnier*. Il utilise les corps des danseurs de manière détournée, à l'aide des tenues qui représentent, accolées, des yeux. Ce qui est intéressant, c'est qu'il cherche dans ses images une construction des corps, souvent géométrique, sur les toits de l'Opéra. Cependant le décor, à part être celui des toits de l'Opéra et donc de jouer double information avec les danseurs, n'apporte rien, tant au niveau de la forme que du fond. Malheureusement, cet arrière-plan est un décor et le but esthétique est juste celui d'être sur des toits à Paris. Il casse donc le travail de forme des corps avec un arrière-plan qui n'apporte ni contexte ni harmonie visuelle.

Les corps sont pourtant bel et bien des objets, d'autant plus par leur costume, puisque JR assimile ces corps à des murs comme lorsqu'il affiche des portraits géants dans des villes. A travers ses images on en perd le sujet : le corps ? Les formes ? La danse ? Le sens de l'image est confus voire inexistant, dans ses images il s'agit d'une pure démonstration de l'esthétique pour l'esthétique. De même, l'arrière-plan est à nouveau placé au rang de décor.

---

<sup>4</sup> : BAZOU Sébastien, *Philippe Ramette, l'équilibriste*, 2013.

Source : <http://www.artefake.com/PHILIPPE-RAMETTE.html>



Fig. 37 et 38 : JR, extraites de la série : *Opéra Garnier*, 2014.

Source : [http://www.jr-art.net/fr/projets/ballet-opera-garnier`](http://www.jr-art.net/fr/projets/ballet-opera-garnier)

### **Bertil Nilsson (1981-) (planche p.110)**

Il s'agit ici du contre-exemple le plus proche de mes références. Dans ces images, Bertil Nilsson souligne les formes des corps, crée un lien entre l'arrière-plan et le corps-objet. Le corps est chorégraphié, placé dans un lieu et créant un espace commun. Les formes des corps ne sont pas mimétiques mais le choix du cadrage, le



rapport d'échelle et le placement, permettent un jeu graphique et instaurent une relation entre l'arrière-plan et le corps, ils sont au même niveau d'importance. Cependant, bien qu'une harmonie existe entre les deux « sujets », le manque de sens est évident. Il s'agit ici d'une création chorégraphique autant que photographique. Le corps est stoppé dans un mouvement chorégraphique, la photographie est ici le témoin d'un instant. L'ajout de matière colorée ajoute un impact visuel tel un costume sur scène. L'arrière-plan est en réalité scénographique, il est présent, apporte une dimension presque mystique au corps et surtout le supporte, le met en avant.

Fig. 39 et 40 : NILSSON Bertil, extraites de la série *Naturally*, 2013 et 2014.

Source : <https://www.bertil.uk/naturally/gallery>

### 1.3.2 Interaction corps-objet et arrière-plan esthétique à but politique

Dans cette partie j'évoquerai les raisons qui ont motivé le choix de ces quatre références concernant la relation corps-objet et arrière-plan à but politique.

#### **Denis Darzacq (1961-)**

Sa série *La chute* est une évidence dans le cadre de ce mémoire. Ces corps en apesanteur, la plupart sans visages, évoquent les révoltes des banlieues quant à leur condition sociale. Le cadre est clair, le propos se comprend d'un premier coup d'œil, ces chutes ou ces envols parlent clairement de la condition humaine. L'alchimie entre le corps et le lieu fonctionne à merveille, cet « arrière-plan » apporte un contexte et un support à ce corps flottant. Le jeu de matière entre le bitume et le corps est frappant. Nous sommes dans des images esthétiques, mais à dimension politique, puisqu'elles ont été créées dans le but de parler de ces jeunes des banlieues qui, abandonnés par le système, tentent de s'en sortir. Le travail de Denis Darzacq est le plus lisible, dans le sens où il est parti d'un fait de société pour créer des images esthétiques. Le sens est donc d'autant plus fort et compréhensible. Le lieu indique le contexte et le corps indique le sens et l'idée à véhiculer, c'est l'alchimie des deux qui nous intéresse ici.

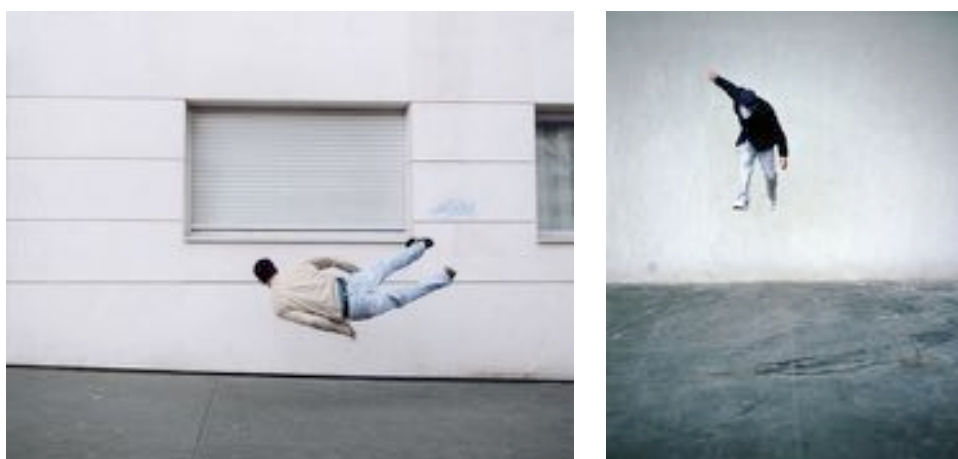


Fig. 41 et 42 : DARZACQ Denis, extraites de la série *La chute*, 2005-2006.

Source : <http://www.denis-darzacq.com/portfolios.htm>

## Spencer Tunick (1967-)

Contrairement à Darzacq, Tunick travaille avec une multitude de corps, son travail se situe entre la photographie et la performance. Il s'intègre parfaitement à mon corpus de référence puisque son travail s'appuie sur la construction de nouvelles formes et de nouveaux espaces, dans l'espace urbain ou naturel à l'aide de multitudes de corps. Ils sont des corps objets puisque leur intérêt est leur forme commune, ainsi que les différentes variations de teinte qui leur apporte une dimension plus singulière. Ces images sont très fortes visuellement et un vrai jeu de formes et de composition se crée entre les corps et l'arrière-plan. Ils forment un seul et même sujet. De plus, le travail de Spencer Tunick a notamment été joint à l'association Greenpeace pour des campagnes publicitaires. Son travail est avant tout la construction entre les corps et le lieu, il appelle ces différents projets des « installations », la photographie est donc un moyen de figer ce travail dans le temps et de le diffuser. Il questionne des lieux communs, tels que des espaces urbains, mais également des lieux désertiques où l'humain n'a pas sa place. Il interroge clairement les rapports sociaux ainsi que les impacts que l'Homme a sur la planète et les paysages.



Fig. 43 : TUNICK Spencer,  
*Switzerland, Aletsch Glacier 1 (Greenpeace), 2007.*

Source : <http://www.spencertunick.com/>



Fig. 44 : TUNICK Spencer,  
*Barriers 1, 1998.*



## Arno Rafael Minkkinen (1945-)

Dans l'idée de la performance, Minkkinen tente un autre registre en repoussant toujours plus loin les limites physiques de son corps. Son œuvre est centrée sur la relation et l'harmonie entre homme et nature. Dans son travail, l'homme est au centre de l'image, dans des positions complexes où l'on ne voit pas son visage, son corps est le mimétisme de l'espace naturel dans lequel il est inscrit. Le corps nu prend part et devient paysage. Le corps humain est mis au même plan que les espaces naturels et les jeux de formes et de contorsions ramènent à l'aspect primaire du corps humain, à l'état de nature. Arno Rafael Minkkinen se met lui-même en scène dans cet espace, il s'agit donc d'un regard sur ce qui l'entoure : son corps et la relation entre son corps et l'arrière-plan. Le rapport de forme est simple mais l'intention politique et esthétique est présente. Il ne s'agit pas ici de faire quelque chose de beau ou encore d'impressionnant, l'idée est de créer une communion entre l'homme et la nature. En n'ajoutant aucun visage et en présentant un corps asexué, Minkkinen permet au spectateur de s'identifier, de le faire se questionner sur ses intentions et aussi sur son rapport à la nature. Le rapport charnel est fort et ajoute d'autant plus de force à ses images et son discours.



Fig. 45 : MINKINNEN Arno Rafael, *Maroon Bells Sunrise, Aspen, Colorado*, 2012.

Source : <http://www.arno-rafael-minkkinen.com/photographs.html>

## Ruben Brulat (1988-)

Le travail de Ruben Brulat pousse beaucoup moins sur la performance corporelle, le corps est central mais à une échelle miniature, le rapport charnel est également présent. Son travail s'axe autour de corps nus en lien avec des paysages majestueux. Les corps prennent part au paysage, un rapport de grandeur s'opère entre le corps et le lieu. En effet, les paysages sont immenses et l'image, en tant que photographie de paysage, pourrait exister en tant que telle. Pourtant, on aperçoit des corps, inertes, faisant « corps » avec ce lieu. Contrairement à Minkinen, Tunick et Darzacq, le corps n'est pas chorégraphié, n'est pas en tension. Il est offert au paysage, comme une parfaite harmonie. Un jeu de recherche du corps fait aussi son apparition. Les images sont presque mystiques et évoquent une autre façon de penser notre rapport à la Terre. L'homme est au centre de l'image mais il est minuscule, dominé par la nature, il n'y a pas de ciel, pas d'échappatoire. Il n'est plus acteur, mais soumis aux changements climatiques, catastrophes naturelles... L'expérience même de se mettre nu dans un paysage et de faire corps avec celui-ci est centrale dans le travail de Brulat, tout comme Minkinen et Tunick : l'idée est de créer une image, mais avec un sens, et surtout qu'il se produise une communion sur le moment. Ses images sont réalisées à la chambre, le rendu de la matière et



essentiel. Les images de Ruben Brulat sont peut-être les plus opaques quand au propos du photographe mais par ses choix, de cadrages, de position du modèle et le systématisme utilisé, Brulat parvient à faire passer ses idées.

Fig. 46 : BRULAT Ruben, *Racines recherchées, Gobi, Mongolia*, 2012.

Source : <http://www.rubenbrulat.com/WORKS/2011-2013>

## 2/ Etude de cas en photographie contemporaine

Nous retrouverons ici les quatre références citées dans la partie précédente. Il s'agit de comprendre les enjeux techniques et esthétiques qui permettent d'arriver à une relation corps-objet et arrière-plan esthétique et politique. Je détaillerai donc leur pratique, leurs choix esthétiques, leur but politique.

Il est important de souligner qu'il ne s'agit pas d'une typologie de tous les photographes dont le travail s'inscrit dans le cadre de la relation corps-objet et arrière plan à but politique, mais d'analyser les réalisations de quatre photographes qui travaillent de quatre manières différentes et significatives. Dans le cadre d'un travail plus conséquent, un choix plus large d'étude aurait pu être fait mais, en vue du volume demandé du mémoire, j'ai restreint le choix à quatre artistes aux pratiques différentes. Je préciserai, à chaque étude, pourquoi ils ont été choisis et quelles sont leurs spécificités. L'intérêt d'étudier des photographes aux pratiques variées permet d'enrichir et de renseigner la problématique mais également de présenter un panel de travaux différents qui pourtant reposent sur le même concept.

### 2.1. Denis Darzacq

#### 2.1.1 Propos et dimension politique

Le choix de Denis Darzacq comme référence dans ce mémoire était une évidence. En effet, son travail nommé *La chute*, réalisé de 2005 à 2006, est basé sur un fait de société, la dimension politique de son travail fait donc sens. Comme il l'explique dans son entretien, à la suite de grandes émeutes en France en 2004, les banlieues s'enflamment, « à longueur des médias, on racontait que la jeunesse populaire était une jeunesse qui n'avait aucune discipline, aucun sens du travail, aucune capacité à expliquer qui ils étaient ni ce qu'ils faisaient. »<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> : FAURIE Karen, *Entretien avec Denis Darzacq*, Paris, le 12 février 2016.



Denis Darzacq décide alors de montrer une autre vision de ces jeunes qu'il avait pu discerner lors de son travail avec Marie Desplechin sur *Bobigny centre-ville*. La forme photographique lui est venue lorsqu'en 2003, il a photographié des jeunes Algériens danseurs de hip hop, il a ressenti une énergie folle venant de ces jeunes lors de la fin de la guerre civile algérienne. Denis Darzacq s'est alors intéressé à la notion d'apesanteur, de lévitation. Il a donc regroupé cette idée photographique et le sujet social de ces jeunes en perdition pour créer sa série : *La chute. Ibid.*, « *Au sens propre, je leur donne les moyens de trouver dans l'espace du cadre, qui est une métaphore de la société, leur capacité ou non à rebondir, à se laisser tomber, des phrases que l'on peut même utiliser dans le langage courant. Trouver son équilibre ou encore défier les lois naturelles de la gravité. Autant de termes qui s'adaptent particulièrement à une jeunesse qui ne trouve pas sa place dans la société.* ».

Dans ses photographies, les corps sont en action, en tension. Ils sont acteurs et pourtant sans visage, sans nom, sans identité spécifique. On comprend tout de même de suite qu'il traite d'un problème de société où ces jeunes étouffent et ressentent le besoin de se faire entendre. Les émeutes les ont discrédités, Denis Darzacq cherche donc à travers ses photographies à amener le spectateur à se poser des questions. Ces jeunes sont-ils comme ils sont dépeints dans les médias ? Peut-on tous les mettre dans la même case ? Les laisse-t-on tomber ? Pourquoi s'élèvent-ils contre la société ? Il s'agit de donner corps à ces jeunes, de leur laisser un terrain de parole. La photographie est ici un support à la création d'une parole à travers l'image qui amène un questionnement. La notion de pesanteur et de corps en action amène de suite à se demander : que font ces corps ? Que veulent-ils dire ? Mais ce n'est pas seulement le corps qui est vecteur de sens, mais également le lieu dans lequel il s'inscrit. Ces lieux sont précisément choisis car, comme Denis Darzacq l'indique *Ibid.*, « *c'est important de parler de la ville, sans la nommer, ensuite une ville qui soit comme un fond qui dialogue avec le corps mais qui ne prenne pas le pouvoir. [...] Je ne peux pas me battre avec une voiture ou avec la pizza Pino, ou un feu rouge, une interdiction de stationner, c'est trop fort.* ». Il est important de noter qu'il souhaite un dialogue entre le corps et l'arrière-plan. Celui-ci a ici clairement valeur de contexte et cherche donc à cadrer les images dans un propos spécifique.

Toutes les photos n'ont pas été prises en banlieue mais les lieux symbolisent une ville sans qualité, ni bourgeoise, ni historique, il ne s'agit pas d'un Paris Haussmannien.

La notion de hasard est très spécifique au travail de Denis Darzacq, elle s'oppose clairement au travail de Spencer Tunick, Arno Rafael Minkkinen et Ruben Brulat, où justement la pose, la forme du corps et le placement sont millimétrés. En effet, à part l'indication qu'il donne à ses modèles comme quoi le corps doit être en lévitation à un moment, les modèles de Darzacq sont libres de leur mouvement, à eux de trouver leur équilibre dans le cadre, cela est essentiel notamment pour servir le propos. La forme des corps est alors aléatoire, selon le mouvement que le danseur donnera. Il s'agit donc ici d'un réel échange d'idée entre le modèle et le photographe, le corps est objet, mais également acteur. Denis Darzacq précisera qu'en son sens il s'agit plutôt de corps-sujet bien que le visage soit absent et que l'on ne distingue qu'un corps en apesanteur. Le fait que celui soit en tension, en action, prouve qu'il n'est pas uniquement objet, il impose un mouvement, il est sujet. Comme il le précise ici *Ibid.*, « *La photographie parle beaucoup de cet équilibre du corps dans l'espace. Donc il était pour moi plus intéressant de montrer le corps en entier qui, à la façon d'un Charlie Chaplin, à la façon d'un jongleur, d'un danseur de hip hop, trouve son équilibre dans le cadre. Moi je pense que se sont des corps sujets, c'est à dire qu'il y a tout de même cette idée extravagante de défier la loi de la pesanteur. Et donc une espèce d'acte très volontariste qui est le propre même de la jeunesse.* ».

Denis Darzacq est également le seul des quatre références à présenter des corps habillés, qui donnent tout de même une information sur le milieu social de ces jeunes et de leur âge. L'aspect vestimentaire apporte donc un contexte supplémentaire et permet de les ancrer dans une réalité. Denis Darzacq ajoute *Ibid.*, « *Ces photographies ont déjà 10 ans, on n'est pas surpris par leur costumes. [...] Pourquoi est-ce que la rue ne change pas tant que ça ? [...] ça c'est un questionnement intéressant sur la mondialisation, une normalisation, une dégradation des différences, où tout le monde s'habille pareil.* ».

Les visages sont absents de ses photographies (sauf *La chute* n°1), c'est notamment pour cela qu'il s'agit de corps-objets, la forme du corps est essentielle, Denis Darzacq ajoute *Ibid.*, « *C'est le portrait d'une jeunesse, je voulais que ce soit des archétypes, plutôt des stéréotypes, plutôt que des personnes réelles, c'est un jeune auquel on peut s'identifier.* ».

La dimension politique des photographies de Denis Darzacq est donc essentielle dans ce travail, les corps en relation avec un arrière-plan contextualisant amènent à se poser des questions sur notre société. *Ibid.*, « *Ces images parlent d'elles-mêmes, je pense qu'une image forte c'est une image qui n'a pas besoin de texte, c'est une image complexe qui a différents degrés de lecture. [...] Ces différentes lectures me paraissent pertinentes, elles se juxtaposent, elles se superposent, ce qui fait la richesse d'une image. [...] C'est les photos qui priment, qui sont le vrai langage.* ».

### 2.1.2. Analyse des œuvres – Choix techniques et esthétiques

Dans sa série *La chute*, les cadrages sont très variés, verticaux, horizontaux, plus ou moins rapprochés. Denis Darzacq explique qu'il ne pose pas un cadre défini lors de ces prises de vues, il bouge, fait de nombreux essais et, au final, choisit l'image qui lui convient le mieux. Comme il l'indique *Ibid.*, « *Je suis à la recherche du cadre, d'ailleurs c'est rare qu'il y ait trois photos de suite qui se ressemblent.* ». Nous pouvons nous rendre compte des grandes différences de cadrage dans les exemples suivants, il est important de noter que la notion d'échelle entre le corps et le décor varie, plus le corps est petit, plus il semble soumis à l'arrière-plan, plus il semble chuter plutôt que de se rebeller.



Fig. 47 et 48 : DARZACQ Denis, *La chute n°13* et *La chute n°16*, 2005-2006.

Source : [www.denisdarzacq.com](http://www.denisdarzacq.com)

Exemples de cadrages rapprochés, le corps donne la sensation d'être acteur, de s'élancer et de ne pas être écrasé par la ville.



Fig. 49 et 50 : DARZACQ Denis, *La chute n°06* et *La chute n°08*, 2005-2006.

Source : [www.denisdarzacq.com](http://www.denisdarzacq.com)

Exemples de cadrages éloignés, le corps donne la sensation de s'abandonner à la chute inévitable, il est écrasé par la ville.

Ces changements de cadre sont intéressants dans la construction du discours de Denis Darzacq. Il pose des questions à travers ses images mais laisse en suspend les réponses, on ne sait pas s'il s'agit d'une chute ou d'un envol, si finalement ces jeunes vont se laisser abattre ou continuer à se battre. Cette alternance de propos à travers les cadrages permet de laisser le spectateur dans le questionnement, ce qui est le but de Denis Darzacq. *Ibid.*, « *Une image c'est une question, ce n'est pas une réponse. Une image n'est pas là pour donner des solutions, elle est là pour poser les problèmes.* ».

Le point de vue varie également mais reste toujours très frontal, il en existe deux types dans sa série, soit le cadrage de face soit celui d'au-dessus. Cette alternance de point de vue permet de faire perdre ses repères au spectateur, il ne sait parfois plus si la vue est d'au-dessus ou de face. Cela est également dû aux positions incroyables des modèles. Le rendu est parfois déroutant, bien que pris dans un environnement en trois dimensions, on a parfois l'impression de perdre la notion de profondeur dans l'arrière-plan. Il y a très rarement la présence de l'ombre du corps dans les images, cela ajoute également au déroutement face à certaines images.

L'absence d'ombre portée est voulue, Denis Darzacq a travaillé des jours de temps gris, l'hiver, cela permet de jouer sur l'improbabilité de ces corps en l'air, arrêtés dans le temps par la photographie. De nombreuses personnes pensaient que cette série était truquée. Pourtant, comme Denis Darzacq l'explique dans son livre *La chute* : « *L'autre grand malentendu porte sur le caractère de réalité de ce que l'on voit. Une journaliste me demandait il n'y a pas très longtemps : « Mais comment vous avez fait ces montages ? ça m'a l'air bien compliqué, tout ça... » [...] Comme s'il était évident que ça ne pouvait pas avoir existé, ce moment du corps suspendu. Il fallait l'avoir inventé. [...] On a du mal à y croire. Seulement, il n'y a pas de montage.* »<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> : DARZACQ Denis, DESPLECHIN Marie, *La chute*, Espagne, Editions Filigranes, 2013, 62 p.



Fig. 51 et 52 : DARZACQ Denis, *La chute n°19* et *La chute n°15*, 2005-2006.

Source : [www.denisdarzacq.com](http://www.denisdarzacq.com)

Exemples de photographies où le point de vue est déroutant.

Le format de ses photographies varie, cependant nombreuses sont les photographies qui sont recadrées, afin de créer des dynamiques différentes dans les images. Cela permet de rythmer la série.

Le choix de la profondeur de champ est essentiel dans ce type de travail. En effet, en voulant mettre en avant ces corps tout en faisant intervenir l'arrière-plan à but contextuel, Denis Darzacq utilise donc une grande profondeur de champ. Du corps (au premier plan) à l'arrière-plan, tout est net. Cela permet donc de créer un jeu de forme, un rapport entre le corps et le lieu dans lequel il s'inscrit. Comme indiqué précédemment, cela ajoute également au déroutement face à ces images.

Le traitement de la couleur est également très particulier, les couleurs sont peu saturées, elles sont pour la plupart assez froides (tonalités grises et bleues). Cela ajoute une dimension d'austérité et sert donc le propos. Ces jeunes essaient de s'extirper d'une société à la fois étouffante et distante en les laissant à leur propre sort et en les stigmatisant. Les vêtements choisis rentrent souvent dans ces tonalités, comme si ces jeunes étaient invisibles et se fondaient dans la masse.

Malgré de nombreuses différences entre les images (cadrage, point de vue, format), on ressent une forme de systématisme qui permet à la série d'être cohérente. Le corps est toujours central et objet du premier regard. Les choix esthétiques permettent de le mettre en avant, en opposant sa légèreté à la rigidité du milieu urbain. Les couleurs froides sont l'opposé de l'action de ce corps en apesanteur tout comme les lignes fortes créées par l'arrière-plan urbain qui se veut pesant et ancré. A travers ces images, Denis Darzacq montre la puissance des corps, le refus de soumission de ces jeunes pourtant enfermés dans des stéréotypes créés par la société. Le jeu de ligne est donc essentiel pour montrer cet envol et ce refus de respecter les règles préétablies.

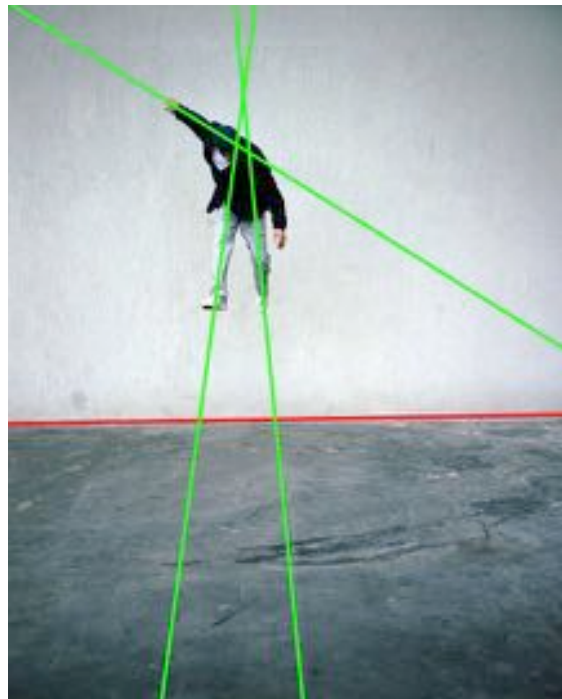


Fig. 53 et 54 : DARZACQ Denis, *La chute n°02* et *La chute n°19*, 2005-2006.

Source : [www.denisdarzacq.com](http://www.denisdarzacq.com)

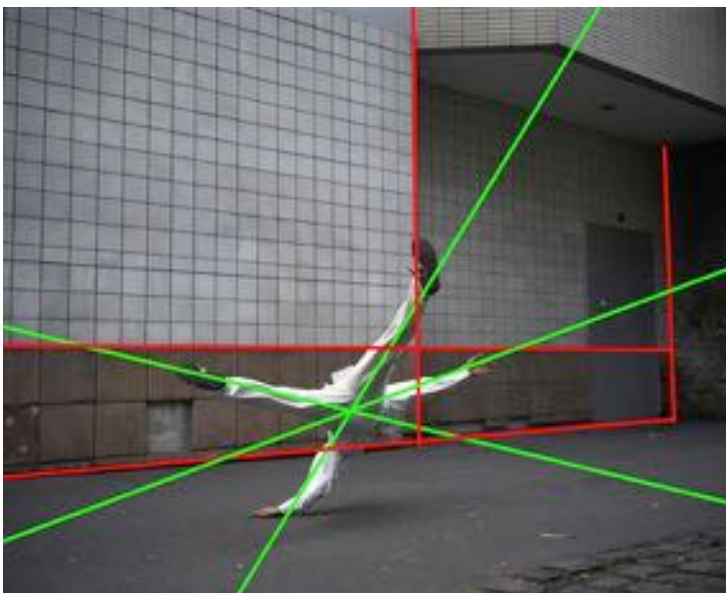


Fig. 55 : DARZACQ Denis, *La chute n°13*, 2005-2006.

Source : [www.denisdarzacq.com](http://www.denisdarzacq.com)

Voici des exemples des lignes principales des photographies. En rouge, les lignes verticales et horizontales de l'arrière-plan sont signe de rigidité et de réalité, à contrario, les lignes vertes obliques montrent des corps en apesanteur qui cherchent à s'évader, s'envoler. Ces lignes directrices créent un déséquilibre qui pousse au questionnement.

En conclusion, la relation corps-objet et arrière-plan est en opposition dans le travail de Denis Darzacq. Contrairement aux autres photographes de ce corpus, le corps n'est pas un objet mimétique mais un corps-sujet qui s'oppose, se contracte et contrarie les lignes de base du lieu. Cette rébellion du corps par rapport au lieu dans lequel il s'inscrit est symptomatique du discours de Denis Darzacq, ces jeunes se rebellent contre une société qui ne leur convient pas.

## 2.2. Spencer Tunick

### 2.2.1. Propos et dimension politique

Le travail de Spencer Tunick est très spécifique : parmi les références choisies, il est le seul à travailler avec de multiples corps. Dans ces images, pas de place au montage, il s'agit en réalité d'installations où plusieurs centaines, voir milliers de personnes posent nues. Il est important de noter que Spencer Tunick se considère plutôt comme un artiste qui réalise des installations plutôt qu'un photographe. Ce qui l'intéresse d'un premier abord est l'idée même de regrouper toutes ces personnes, dans leur plus simple appareil et de les confronter à la ville ou la nature. Comme l'indique un article dans *The Atlantic* : « *Sa philosophie est « des individus en masse, sans leurs vêtements, groupés ensemble, se métamorphosant en une nouvelle forme. » Il a pour but de créer une architecture de chair, où les masses de corps humains se mélangent avec le paysage ou se juxtaposent avec l'architecture.»*<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> : TAYLOR Alan, *The Naked World of Spencer Tunick*, 31 Juillet 2012.

Source : <http://www.theatlantic.com/photo/2012/07/the-naked-world-of-spencer-tunick/100344/>



Le travail de Spencer Tunick est composé de quatre séries, mais son travail principal appelé *Installations* qu'il a regroupé en diverses sous-parties *Urban*, *Interiors*, *Earth/Body works*, *Reaction Zone*, est le plus intéressant dans le cadre de ce mémoire. En effet, à travers ses images, il se réapproprie l'espace à travers les nombreux corps-objets dans l'image. Il s'oppose aux autres références puisqu'il crée un corps commun et individuel à l'aide de centaines ou de milliers de corps. Son travail est très politique, à travers ces installations, il pose toute sortes de questions : Sommes-nous si différents les uns des autres ? Le sexe, la couleur, la morphologie, sont-ils réellement des facteurs de différence ? Peut-on montrer une multitude de corps nus dans des espaces communs ? Savons-nous vivre ensemble ? Il remet en question bien des fondements de la société. Son travail étant spectaculaire et particulièrement apprécié, il a été sollicité par différentes marques (Diesel, Lipton, Microsoft etc.), Tunick a systématiquement refusé ces demandes, refusant d'utiliser son travail à des fins commerciales et uniquement esthétiques. Par contre, il a travaillé à des buts politiques pour des associations. L'idée étant d'utiliser sa forme esthétique pour un propos plus spécifique, non commercial mais politique.

Par exemple il a notamment collaboré avec l'association Greenpeace dans le



but de défendre l'avenir du glacier Aletsch dans les Alpes. En effet, confronter cette multitude de corps n'est pas un geste anodin. Dans le cadre de ce travail, il remet clairement en cause les agissements humains qui causent la fonte et le recul de ce glacier.

Fig. 56 : TUNICK Spencer, *Switzerland, Aletsch Glacier 1 (Greenpeace)*, 2007

Source : [www.spencertunick.com](http://www.spencertunick.com)

En étudiant le travail de Spencer Tunick il est essentiel d'évoquer les problèmes juridiques que de telles installations provoquent. En effet, rares sont les autorités qui cautionnent ces importants rassemblements où tout le monde se met nu, Tunick est régulièrement attaqué pour atteinte à la pudeur, il sera même incarcéré à New-York. De telles réactions envers des créations artistiques montrent bien la portée politique du travail de Spencer Tunick. Assembler des corps nus dans des lieux publics dérange. Comme le montre cette plainte pénale d'un argentin après une installation de l'artiste à Buenos Aires en 2002 : « *Actes d'exhibition obscènes... Outrages publics à la pudeur... Incitation à la débauche. Des hommes, des femmes, ensemble, marchant au milieu de notre ville de manière indécente, leurs organes pendant et ballotant, flasques ou en érection... Une orgie de corps nus, à la vue de tous ...* »<sup>8</sup>. Pourquoi des corps nus montrés sans aucune érotisation ni discours sexué choquent-ils encore à notre époque ? Les corps sont pourtant de plus en plus dénudés et érotisés, ne serait-ce que dans les images de mode, de publicité ou encore dans les clips musicaux. Pourquoi alors cette multitude de corps nus, pourtant anodins dérangent-ils ? Le corps est bel et bien un outil politique, et la puissance est multipliée par le nombre de personnes posant pour Spencer Tunick. Ce grand rassemblement est un acte politique en lui seul, que l'on pourrait assimiler à une manifestation.

Cet article d'Inter Vista expose cet intérêt : « *Les plus grandes scènes de Tunick deviennent des compositions abstraites qui combinent des éléments de l'installation et de la sculpture. Ce défi de créer sous pression – depuis que la nudité publique n'est pas largement acceptée comme la norme – met en évidence une certaine aliénation et une tension entre ces corps nus et l'environnement extérieur.* »<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> : *Sous l'objectif, une orgie de corps nus*, Courrier International, n°604 du 30 mai 2002.

<sup>9</sup> : Inter Vista Vol. 4 n°22, avril/mai 2000, 48p.

Son travail a également une dimension de thérapie et d'homogénéisation, du moins pour les participants. Nombreux sont ceux qui, pris dans cet élan collectif, osent se mettre nus. Ce mélange de tous les corps (il est important de noter qu'il n'y a aucune sélection quand à la morphologie, au sexe, à la taille pour poser pour Spencer Tunick) crée une sorte de libération des corps, une compréhension que les différences n'existent pas vraiment. Dans le livre *Curve : The female nude now*, on retrouve cet intérêt : « *Les différences entre les individus deviennent captivantes, mais curieusement scientifiques, catégoriques et impersonnelles. [...] Dans les représentations de Tunick, le genre humain a une sorte d'homogénéité intime.* »<sup>10</sup>. Tunick ajoute également dans un article d'Ignite Channel : « *Je pense qu'être nu dans un groupe est un grand égaliseur. Je pense qu'il vous fait vous sentir mieux avec vous-même ainsi que dans votre rapport à la terre et aux autres personnes.* »<sup>11</sup>. C'est dans cet instant à la fois intime (où l'on dévoile son corps nu) et public (dans un lieu à la vue de tous avec des milliers d'autres personnes nues) que se joue la performance de Tunick, chacun repousse ses limites, les codes dans lesquels la société l'a figé et c'est comme cela que tous ces corps ne deviennent qu'un seul objet, un discours politique à part entière. Comme l'expose cet article d'Art in America : « *Une photographie de Tunick représente une étendue géante d'humanité installée dans un milieu urbain ou biologique, ordonnant une domination autoritaire sur l'espace public.* »<sup>12</sup>.

Contrairement aux travaux de Darzacq, Minkinen et Brulat, on peut voir des visages, mais il ne s'agit jamais d'un portrait puisque l'image est composée de centaines de personnes qui forment un seul et même corps.

---

<sup>10</sup> : EBONY David, HARRIS Jane, RICHARD Frances, SCHWENDENER Martha, VALDEZ Sarah, YABLONSKY Linda, *Curve : The female nude now*, Hong-Kong, Editions Universe, 2003, 208p.

<sup>11</sup> : STEWART Pamela, *Interview with Spencer Tunick*, 31 juillet 2013.

Source : <https://ignitechannel.com/stories/artist-interview-with-photographer-spencer-tunick/>

<sup>12</sup> : BECKER Noah, *Spencer Tunick is out in the open*, 6 août 2009.

Source : <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/spencer-tunick/>

Le sexe est également visible, mais on ne rentre pas dans l'intimité de la personne, il n'y a pas non plus de connotation sexuelle. Le nombre de figurants permet de rentrer dans une forme du corps-objet où chacun n'est pas là pour lui-même mais pour créer cette entité composée d'accumulation de nombreux corps. Contrairement aux autres artistes de ce corpus, il ne s'agit pas de l'utilisation d'un corps-objet mais de plusieurs corps, qui forment entre eux un corps-objet multiple.

### 2.2.2. Analyse des œuvres – Choix techniques et esthétiques

Tunick définit son travail comme des installations, la photographie n'étant qu'un support afin de les conserver dans le temps et de les montrer. A mon sens, la photographie est essentielle ici et elle fait entièrement partie du processus créatif de l'artiste. En effet, ses choix de cadrage et de point de vue, ainsi que la position des modèles, sont décidés en fonction de ce rendu photographique. Les images de Tunick sont spécifiques, on ressent une profondeur dans l'image, il n'y a pas d'aplatissement des perspectives comme on peut le retrouver chez Darzacq, Minkinen et Brulat, cela est notamment dû au placement des corps du premier à l'arrière-plan qui permettent par leur taille et leur uniformité de donner une sensation de profondeur dans l'image.

Sa démarche photographique s'approche plus de celle de Denis Darzacq dans le sens où il n'a pas de cadrage prédéfini lors de ses installations. Tunick réalise plusieurs photographies, avec différents points de vue et différents cadrages. Au final, il n'y a généralement qu'une photographie qui représente l'installation.

On observe cette spécificité dans les exemples suivants, pour la même performance, Tunick utilise différents cadrages et différents points de vue. Au final une seule photographie de cette performance sera sur son site internet.

On observe cette spécificité dans les exemples suivants, pour la même performance, Tunick utilise différents cadrages et différents points de vue. Au final une seule photographie de cette performance sera sur son site internet.



Fig. 57, 58, 59, 60, 61 et 62 : TUNICK Spencer, *Montauk 1, 2, 3, 4, 5 et 6 (Surfer's beach)*, 2009.

Source : <http://ninethousandthings.com/spencer-tunick-shoot/>



Les modèles de Tunick sont des volontaires, des personnes lambda qui se sont inscrites pour participer au projet. Il n'y a pas de critères physiques pour pouvoir être dans ses créations, le but étant justement d'avoir le maximum de diversité au niveau des corps (petits, grands, gros, maigres, femmes, hommes etc.). La seule différenciation possible est celle de la teinte de la peau. En effet, lors de l'inscription est demandée la couleur de celle-ci. Il ne s'agit pas ici de faire de la différenciation raciale mais uniquement dans le but de créer des différences de couleurs dans les constructions graphiques de Tunick. Cette différenciation est importante dans son travail puisqu'elle peut lui permettre de créer des variations colorées ou encore des formes à l'intérieur des accumulations de corps. Nous sommes ici clairement dans la définition d'un corps-objet puisqu'il est déterminé, en fonction de sa couleur, à un but esthétique.



Fig. 63 : Capture d'écran du formulaire de participation, 2002.

Source : [www.spencertunick.com](http://www.spencertunick.com)



Fig. 64 : TUNICK Spencer, *Brazil 5*,

En ce qui concerne la profondeur de champ, de même que les autres références, elle est très grande afin que le premier comme le dernier plan soient nets. Cette particularité est bien entendu due au fait que l'arrière-plan n'est pas seulement un décor mais a valeur de contexte. Le répertoire de Tunick varie de paysages totalement naturels à des arrière-plans de villes. Ces différents choix permettent de créer des propos très différents tout en utilisant le même principe esthétique.

De plus, selon le choix de l'arrière-plan, la forme sera traitée en adéquation, la ville permet par exemple des formes plus géométriques que la nature, puisque Tunick crée souvent un mimétisme où il redéfinit l'espace à l'aide de constructions humaines assez linéaires. La relation corps-objet et arrière-plan est alors soutenue par la forme et surtout le rapport de forme entre les corps et celui de l'arrière-plan. Spencer Tunick crée alors un tout nouvel espace à travers ces accumulations de corps. L'homme semble régi parce qu'il construit alors qu'il semble en adéquation, en osmose, avec le décor naturel grandiose auquel il fait corps. Il est intéressant de noter que les corps sont toujours disposés d'une certaine manière, ils sont parfois en tension, parfois amorphes, parfois séparés, parfois entassés. Dans tous les cas, le rapport de forme entre ceux-ci et l'arrière-plan fait sens.

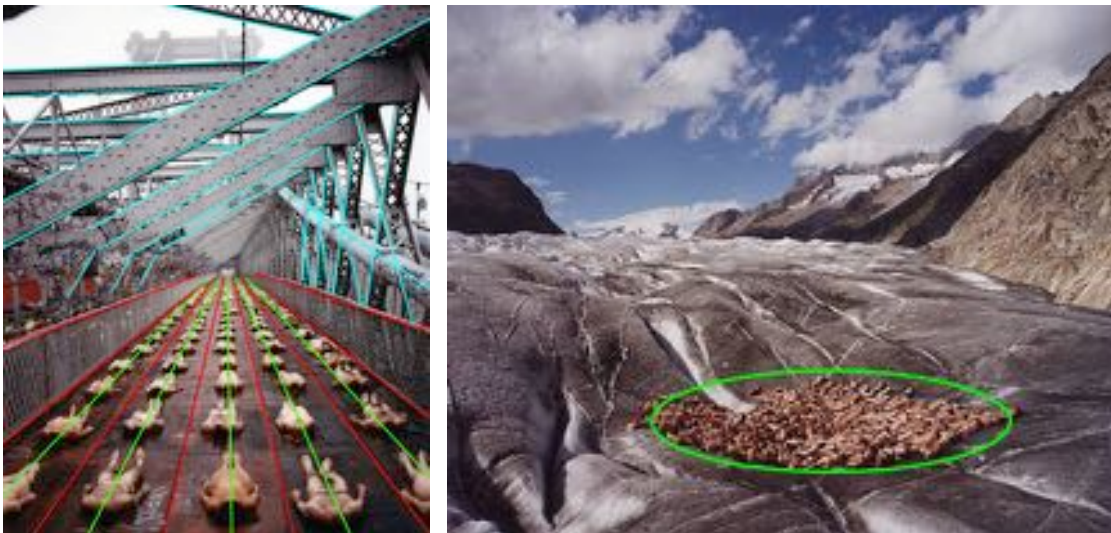


Fig. 65 et 66 : TUNICK Spencer, *Barriers 1*, 1998 et *Aletsch Glacier 4 (Greenpeace)*, 2007.

Source : [www.spencertunick.com](http://www.spencertunick.com)

Par exemple, dans les images ci-dessus, la première, dans la ville, nous montre à quel point nous sommes régis par les principes de notre société qui nous éloignent des choses essentielles et par notre propension à l'égoïsme. Les lignes du pont au sol (rouges) sont identiques à celles créées par cet alignement de personnes (vertes). Il y a alors une aliénation entre le corps et ce qui l'entoure. Les corps semblent emprisonnés dans cet univers urbain (lignes bleues). Chaque humain est isolé sur sa parcelle métallique, il n'y a pas de cohésion de groupe si ce n'est dans la forme.

Le titre de la photographie est également assez explicite : *Barriers*, Barrières en anglais, il insinue clairement que les constructions urbaines isolent les humains et imposent des clivages entre eux.

Dans l'image du glacier, cette accumulation de corps au centre de l'image montre notre égocentrisme à croire l'humain au centre du monde et à user des ressources naturelles jusqu'à épuisement. L'entassement des corps montre un besoin de rassemblement, toutes les lignes du glacier amènent au rassemblement des corps. Cette masse créée par les corps, bien que nombreux, semblent minuscule au milieu de la nature et démontre la supériorité de la nature sur l'être humain, bien que celui-ci abuse des ressources qu'elle recèle.

Le rendu coloré et la lumière sont également essentiels dans les photographies de Tunick, il travaille souvent à l'aube. La couleur permet de cerner de suite la présence humaine à l'aide de la couleur de peau. Contrairement à Minkkinen, où parfois on ne sait plus vraiment ce que l'on regarde, Tunick nous montre directement qu'il s'agit d'humains, par leur couleur, leurs visages, leurs corps, leurs sexes. Il travaille souvent sur des oppositions colorées entre les corps et le paysage dans lequel ils s'inscrivent, l'impact visuel est d'autant plus important. La relation corps-objet et arrière-plan est à la fois une fusion et une opposition dans le travail de Spencer Tunick.

## 2.3. Arno Rafael Minkkinen

### 2.3.1. Propos et dimension politique

L'œuvre de Arno Rafael Minkkinen se constitue d'une seule et même série d'autoportraits en noir et blanc. On peut bien entendu les regrouper dans des catégories pour différencier certaines périodes, mais il s'agit d'une des spécificités de Minkkinen, son travail est une œuvre unique.



La première particularité du travail de Minkinen est qu'il s'agit uniquement d'autoportraits (avec parfois l'apparition d'autres personnes, femme, enfant). D'une manière générale, il pose nu au milieu de paysages naturels. Le choix de l'autoportrait est très significatif pour lui. Comme il l'indique « *J'ai réglé mes problèmes personnels par l'autoportrait. Ce qui se passe à l'intérieur de votre esprit se passe à l'intérieur de votre caméra. C'est très important de ne jamais voir ce que je prends.* »<sup>13</sup>. Minkinen explique également qu'il a eu de nombreux problèmes avec son physique (il est né avec un bec de lièvre) et passer par l'autoportrait est pour lui un moyen de se voir autrement, une sorte d'acte thérapeutique. Michel Tournier, dans le livre *Waterline* ajoute sur son physique « *Squelettique, immense – il approche les deux mètres – le nez cassé et la lèvre fendue, il noue et dénoue sa longue carcasse comme il le ferait d'une corde. [...] Ses postures défient l'imagination. Il exhibe son bras, sa jambe, son pied, son sexe, et chaque fois l'image d'une parfaite simplicité est d'une nouveauté qui vous coupe le souffle.* »<sup>14</sup>. Dans tous les cas son corps ne se limite pas uniquement à sa propre représentation, il a une dimension universelle, c'est pourquoi le visage n'est (à part de très rares fois) pas montré. Il cherche à représenter l'humain dans sa généralité. Comme l'indique Nelly Schnaith : « *Il ne se réfère pas seulement à lui mais à la matérialité humaine.* »<sup>15</sup>.

Dans ses images, le corps est nu, souvent morcelé, sans identité, il ne s'agit pas ici de donner à voir ou de créer une sensation de voyeurisme chez le spectateur. Le corps nu est en adéquation avec les paysages naturels avec lesquels il se met en rapport. Son corps est l'objet, le symbole d'un discours à propos de notre relation à ce qui nous entoure. *Ibid.*, « *Le choix du nu, étroitement lié à chacun de ces environnements iconiques, particulièrement la nature, semble rétablir les significations primaires, archaïques et élémentaires du corps, qui ont tendance à être perdues derrière des vêtements culturels.* ».

---

<sup>13</sup> : MINKKINEN Arno Rafael, *Conversation avec Michel Guerin*, Le Monde du 22 septembre 1992.

<sup>14</sup> : TOURNIER Michel, *Waterline*, Rome, Editions Marval, 1994, 112p.

<sup>15</sup> : SCHNAITH Nelly, *Catalogue d'exposition*, Barcelone, Editions Imatge primordial, 1991, 16p.

Pour Minkkinen les vêtements ne sont qu'un camouflage, qui enlève la portée universelle et directe de notre relation à la nature, comme il l'indique « *Si je portais mes vêtements, les photographies ne représenteraient plus la relation avec la nature mais plutôt la mode ou quelque chose reflétant une période ou un style.* »<sup>16</sup>.

La notion de performance physique est centrale dans le travail de Minkkinen et peut se rapprocher du travail de Denis Darzacq, le corps est en tension, parfois en souffrance dans ces images. Certaines de ses positions relèvent de la contorsion et la difficulté est d'autant plus importante qu'il doit imaginer sa posture en fonction de son point de vue, n'ayant personne pour le guider. Minkkinen indique dans son livre *Body Land* « *Depuis 25 ans que je fais ces images, de simples négatifs pour de simples tirages, j'ai appris que les différentes parties de mon corps peuvent se distordre au-delà des limites physiques et anatomiques, souvent au-delà même du seuil de la douleur.* »<sup>17</sup>. Il avoue également que c'est un besoin qu'il ressent, de se mêler à la Terre et de repousser ses limites pour rentrer en osmose avec elle : « *Le sacrifice est aussi un désir, de se mêler à la Terre, la chaîne de montagne, la mer et l'air, comme un amant, dans une dissolution de soi qui est aussi une auto supériorité. Détruire la frontière entre soi et le monde externe est une faim humaine continue aussi bien qu'une crainte à nous couper le souffle.* »<sup>18</sup>.

Le choix de ses paysages est essentiel, à la recherche de la fusion de la forme, Minkkinen choisit des paysages épurés, primitifs, imposants avec des lignes fortes. Le choix de ces paysages est essentiel dans l'œuvre de Minkkinen, ce qui montre bien l'importance de ces arrière-plans qui n'ont pas valeur de décor mais de support visuel et, comme ici tout se joue dans le mimétisme des formes, ils deviennent le support de son propos.

---

<sup>16</sup> : MINKKINEN Arno Rafael, *Ten minutes past midnight*, Helsinki, Editions Gallen- Kallela Museo, 1998, 40p.

<sup>17</sup> : MINKKINEN Arno Rafael, *Body Land*, Milan, Editions Nathan, Collection Carré Photo, 1998, 60p.

<sup>18</sup> : MINKKINEN Arno Rafael, *Frostbite*, USA, Editions Morgan & Morgan, 1978, 96p.

Michel Tournier ajoute « *C'est la page sur laquelle vont s'inscrire les signes formés par le corps souple et sinueux de Minkkinen. Le paysage scandinave forme un parchemin sur lequel Minkkinen trace les hiéroglyphes que sont ses mains, des fesses ou ses mollets.* »<sup>19</sup>. Cette envie de créer à partir de ce que l'on voit et de ce que l'on a (ici son propre corps) est centrale dans le travail de Minkkinen, comme il précisera « *Les paysages, qu'ils soient grandioses ou insignifiants, m'attirent d'égale façon. Je me demande comment je peux utiliser mon corps pour exprimer la*



*stupéfiante majesté ou la profonde simplicité de ce qui existe déjà. Comment trouver une autre idée capable d'exprimer la relation entre notre corps et la terre qu'il habite ?* »<sup>20</sup>.

Fig. 67 : MINKKINEN Arno Rafael, *Wands*, sans date.

Source : [www.arno-rafael-minkkinen.com](http://www.arno-rafael-minkkinen.com)

Le mimétisme est central dans les photographies d'Arno Rafael Minkkinen, tout se situe dans l'équilibre entre son corps et l'arrière-plan qu'il a choisi avec attention. Le corps est aussi important que l'arrière-plan puisqu'ils fusionnent pour devenir le même objet. C'est cette étrange relation, où l'homme est au même plan que la nature, qui est la base de son questionnement artistique. « *Cette étrangeté confère à sa photographie une tonalité fantastique : le thème de la métamorphose y est omniprésent, aux confins parfois de visions monstrueuses : tantôt son corps fusionne avec le décor, tantôt il s'égalé à des contours difformes.* »<sup>21</sup>. Cette dimension fantastique, plutôt surréaliste est un des fondements de la pratique de Minkkinen.

---

<sup>19</sup> : TOURNIER Michel, *Waterline*, Rome, Editions Marval, 1994, 112p.

<sup>20</sup> : MINKKINEN Arno Rafael, *Body Land*, Milan, Editions Nathan, Collection Carré Photo, 1998, 60p.

<sup>21</sup> : PUJADE Robert, *Catalogue d'exposition 188<sup>ème</sup> monographie*, Saint-Ponts Editions Galerie municipale du Château d'eau, 1993, 20p.

En effet, ses morceaux de corps, se mêlant à ces paysages, créent une confusion, aidée par le noir et blanc, il n'y a plus alors que la forme et la texture qui nous renseignent sur ce que nous sommes en train de regarder. A l'aide de son point de vue et de ses contorsions, Minkkinen cherche à montrer une autre réalité du corps, qui s'approcherait de ce qui existe déjà dans les paysages naturels, on en vient à confondre son corps à des éléments tels que la pierre ou encore le bois. « *De quelles apparences sommes-nous dupes ? Les jambes parfaitement alignées contre les rondins, semblent devoir être vues en continuité de nature avec le bois qui leur est contigu. Si bien qu'on assiste à une intermittence de la forme : l'aspect ligneux des troncs rayonne sur les jambes, l'« humanité » des jambes se communique au bois : des formes hétérogènes échangent les signes de leur identification et entretiennent un rapport de contamination réciproque.* »<sup>22</sup>.

Ce jeu de forme et de déstabilisation face à ce que l'on voit est l'identité propre de Minkkinen, il se joue du support photographique et des conventions pour créer ces paysages surréalistes à la fois déroutants et pourtant d'une simplicité étonnante. « *Au fil de la contemplation, ces images présentent un corps, successivement ou simultanément, un rythme de formes, une hallucination mimétique, une explosion surréaliste au milieu de paysages classiques, une forme biologique, un équilibre tendu de masses, un jeu ambigu.* »<sup>23</sup>. Bien que la forme esthétique du travail de Minkkinen soit simple, surréaliste, parfois presque comique, il est évident qu'elle apporte un propos, il ne s'agit pas que d'un jeu mimétique entre corps et nature, mais bien d'une façon de questionner notre rapport à la nature, notre société, ou encore d'évoquer une symétrie du corps avec l'ordre naturel auquel il appartient. Comme si toutes ces formes étaient présentes en chacun de nous et dans ce qui nous entoure et nous régit.

---

<sup>22</sup> : PUJADE Robert, *Pori Paris*, Pori, Editions Porin Taidemuseo, 1985, 16p.

<sup>23</sup> : SCHNAITH Nelly, *Catalogue d'exposition*, Barcelone, Editions Imatge primordial, 1991, 16p.

### 2.3.2. Analyse des œuvres – Choix techniques et esthétiques

Contrairement à Darzacq et Tunick, le cadrage et le point de vue sont essentiels et fixes dans les photographies de Minkkinen. Il pose un cadre et un point de vue du paysage dans lequel il souhaite réaliser une image. C'est à partir de ce choix qu'il déterminera la position de son corps dans ce paysage et surtout de la forme qu'il va prendre. Il fait très peu de photos, tout est dans la projection de ce qu'il pense que l'image va donner. Travaillant en argentique, il n'a pas de moyen de vérifier (il n'utilise pas le polaroid) que sa position est bonne par rapport au rendu qu'il souhaite. Il avoue que parfois, il a de bonnes surprises mais aussi des déceptions. Comme tout repose sur l'illusion d'une scène surréaliste, le point de vue est essentiel. C'est lui qui permettra que les formes s'ajustent et se répondent. Le travail de Minkkinen vient à aplatir un monde en trois dimensions en une composition en deux dimensions. Le corps semble parfois posé sur le paysage. Nous pouvons appuyer ce principe de transition de trois dimensions à deux, et l'importance du point de vue avec le travail de Georges Rousse. On comprend bien ici que, selon le point de vue, l'illusion optique ne fonctionne plus. Il en est de même pour les photographies de Minkkinen, le point de vue est essentiel.



Fig. 68 et 69 : ROUSSE Georges, *Las Vegas* et *Vue de côté de l'installation Las Vegas*, 2016.

Source : [www.georgesrousse.com](http://www.georgesrousse.com)



Fig. 70 : MINKINNEN Arno Rafael, *Maroon Bells Sunrise*, 2012.

Source : [www.arno-raphael-minkkinen.com](http://www.arno-raphael-minkkinen.com)

L'usage d'une focale grand angle lui permet également de travailler sur la proportion du corps en fonction de l'arrière-plan. En jouant sur des rapports de dimensions improbables, il permet ainsi d'appuyer la dimension surréaliste de ces images et surtout de perdre le spectateur dans ce qu'il est en train de regarder. L'usage du noir et blanc, au delà de sa dimension esthétique, permet surtout d'effacer les repères tels que la couleur de la peau et de ne proposer plus qu'un corps reconnaissable par ses formes et sa texture. S'il cherche à se contorsionner pour ressembler d'autant plus à ce qui l'entoure, il empêche également le spectateur d'observer un corps dans sa forme classique et brouille une fois de plus les repères.



Fig. 71 : MINKKINEN Arno Raphael, *Continental divide at Independence Pass*, 2013.

Source : [www.arno-raphael-minkkinen.com](http://www.arno-raphael-minkkinen.com)

Le corps est ici essentiel, dans un premier temps, Minkkinen se joue de sa forme, tantôt pour ressembler à une chaîne de montagnes, tantôt pour devenir un rocher. Il est toujours impersonnel (sans visage), parfois entier, parfois morcelé mais surtout chorégraphié. La position du corps est précise et repousse parfois les limites physiques de Minkkinen. Le jeu de la forme est central dans ce travail, mais également celui de la matière, il confronte perpétuellement son corps à la matière végétale, minérale ou encore l'eau. Il appuie donc ici son discours général qui est



Source : [www.arno-raphael-minkkinen.com](http://www.arno-raphael-minkkinen.com)

une véritable ode à la nature et à la confrontation de son corps à l'extérieur. Le corps de Minkkinen fait donc corps avec la nature, dans laquelle il s'inscrit, en jouant sur sa forme et sur les rapports de matière.

Fig. 72 : MINKKINEN Arno Raphael, *Sans Titre*, sans date.

De même que Darzacq, Tunick et Brulat, Minkkinen utilise une grande profondeur de champ, son intérêt étant basé autant sur le corps que sur l'arrière-plan. Cette grande netteté permet une fois de plus d'apporter du trouble, face à ces images qui ressemblent parfois à des collages. L'arrière-plan, bien qu'il puisse paraître insignifiant au premier coup d'œil, est le premier élément choisi par Minkkinen pour créer sa photographie. Il ne prévoit pas, en amont, la forme de son corps qu'il veut exploiter ou encore le jeu mimétique. Le paysage, étant essentiel dans la construction de son image et dans son propos, est donc bien entendu net et au centre de l'image, il se situe au même niveau d'importance que son corps. Qu'il s'agisse de lignes ou de courbes, Minkkinen cherche, en modulant son corps, à ressembler, à travers sa forme, au plus près à la nature qui l'entoure, à faire partie du paysage. Avec des angles de vues différents, il morcèle et modèle son corps en correspondance au paysage dans lequel il s'inscrit. Ses membres deviennent de la roche, de l'eau, du bois... Les exemples ci-dessous prouvent l'interaction par le mimétisme de la forme entre les membres et l'arrière-plan (les lignes vertes : la forme du corps, les lignes rouges : les lignes du lieu).



Fig. 73 et 74 : MINKKINEN Arno Rafael, *Sans titre* et *Stranda*, sans date et 2006.

Source : [www.arno-raphael-minkkinen.com](http://www.arno-raphael-minkkinen.com)

Le travail de la lumière est essentiel dans le travail de Minkkinen, elle est étonnamment identique, il ne semble ne pas y avoir d'aube, de pluie, de nuages. Elle permet à ces images d'obtenir une dimension assez intemporelle. Cette lumière permet surtout à la série (qui présente des images très différentes) d'être cohérente.

La lumière est un outil indispensable dans son rendu photographique puisqu'elle lui permet de réaliser ses nombreux jeux de miroirs avec l'eau, de cacher et de dévoiler son corps, de perdre une fois de plus le spectateur en créant une nouvelle ligne



d'horizon et une forme de corps étrange, de part son reflet. Ces jeux de miroirs rappellent une fois de plus le besoin mimétique qui est central dans le travail de Minkkinen. L'horizon est désigné ci-contre par la ligne verte, la ligne rouge représentant la séparation entre réalité et reflet.

Fig. 75 : MINKKINEN Arno Rafael, *Oulujarvi Afternoon*, 2009.

Source : [www.arno-raphael-minkkinen.com](http://www.arno-raphael-minkkinen.com)

La dernière particularité du travail de Minkkinen est la fabrication d'une image unique. Comme il l'explique, dans son processus créatif, il ne planifie pas ses photographies, elles lui viennent spontanément en voyant un paysage. Il cadre alors et choisit son point de vue. Il imagine ensuite la forme de son corps et quelle position il prendra pour que, du point de vue de l'appareil photo, le rendu soit ce qu'il souhaite. A l'aide d'une branche ou d'un élément sur la scène, il choisit la position de son corps dans le cadre. Vient alors le moment où, à l'aide d'un retardateur ou d'un déclencheur à distance, il déclenche après s'être installé à l'endroit voulu. D'une manière générale, il n'y a qu'une prise, sauf s'il y a eu un problème. C'est ensuite lors du développement que Minkkinen aura le réel rendu, qui n'est pas toujours celui qu'il a imaginé. Cette particularité de travail est spécifique à Minkkinen et demande une bonne évaluation de l'espace et une grande maîtrise photographique, notamment au niveau du point de vue.



## 2.4. Ruben Brulat

### 2.4.1. Propos et dimension politique

Le travail de Ruben Brulat est celui qui est le moins évident au niveau du propos, il possède pourtant une dimension politique derrière une grande esthétique photographique. Contrairement à Denis Darzacq, Ruben Brulat ne base pas son travail sur un fait de société mais un questionnement philosophique. Il base la création de ces images sur cette citation de A.Koestler « *L'univers est l'Homme, l'Homme est l'univers.* ». Son propos se rapproche plus de celui d'Arno Rafael Minkkinen sur une fusion entre homme et nature, de même l'expérience de sensation est centrale dans son travail. Comme il l'indique « *L'idée de faire un projet sans durée définie, à la recherche de l'image parfaite, pas uniquement visuellement, la beauté n'étant que l'outil, mais en allant chercher et surtout attendre que le moment parfait se crée de par lui-même le long du chemin.* »<sup>24</sup>.

Le travail de Ruben Brulat est réparti en plusieurs séries : *Primates*, *Immaculate*, *Paths* et *Commencements*. Elles fonctionnent toutes entre elles, il s'agit uniquement d'étapes dans le chemin esthétique du photographe. Il s'agit toujours d'un corps au milieu d'un très grand espace, qui semble écrasé, soumis à celui-ci. Dans *Primates*, *Immaculate*, une partie se déroule dans la ville et une autre dans d'immenses paysages comme la série *Paths*. La grande différence de ces deux séries se situe dans l'autoportrait. Dans la première, il ne s'agit que d'autoportraits, contrairement à la seconde où ne figurent que des personnes rencontrées au fil de son voyage. Brulat explique alors *Ibid.*, « *Le point clef des périodes est mon éloignement de l'autoportrait, qui aujourd'hui est au centre de ma photographie. Après ces deux séries (Primates, Immaculate), par peur principalement de ce que je trouvais en approfondissant le travail, je me suis éloigné de l'autoportrait pour me confronter à l'autre, en même temps durant une expérience hautement personnelle, cette longue pérégrination d'un an et demi 2011-2013 à travers les terres s'étendant à l'Est. Une fois rentré je me suis confronté à nouveau à ce moi que j'avais enfoui.* ».

---

<sup>24</sup> : FAURIE Karen, *Entretien avec Ruben Brulat*, par e-mail le 29/03/16 et le 03/04/16.

*Commencement*, signe son retour à l'autoportrait, semble être comme un témoignage de l'artiste sur son travail, comme un documentaire sur ce qu'il voit, ce qu'il fait et les diverses expériences auxquelles il fait face pendant la réalisation de ces photographies. La série à laquelle nous nous attacherons le plus sera la série *Paths*.

Son travail peut se rapprocher de celui de Minkkinen, Ruben Brulat cherche également les limites de son corps et surtout l'expérience de fusion avec ce qui l'entoure. La nature devient essentielle dans son travail bien qu'il ait tenté cette approche dans l'environnement de bureaux et d'immeubles de la Défense dans *Immaculate*. Il explique cette notion d'expérience *Ibid.*, « *La confrontation directe avec ma propre condition, et surtout le besoin profond enfoui au fond de l'être de se confronter à des textures nouvelles, des températures à la limite, se brûler parfois, saigner, souvent. [...] Rencontrer ces forces cosmologiques à l'œuvre, est central pour nos origines et de facto notre existence.* ». De même, le corps est nu, une nouvelle fois pas du tout dans la notion d'intime, le sexe est absent, et le corps est si petit que l'on ne sait même pas s'il s'agit d'un homme ou d'une femme. Cette nudité est essentielle, car il s'agit d'un jeu charnel entre ce corps et le paysage, tenter une symbiose entre cette nature immense et ce petit corps. Lors d'une interview, il indique « *Cette quête est centrale. Les prémices de mon travail partent toujours de cette expérience, avec une performance au sein d'un milieu fait de nouvelles textures et de lieux. En me confrontant à la nature, j'essaie d'être en symbiose avec elle, même si ma condition d'être humain m'est toujours rappelée. Cette expérimentation est peut-être un point où l'Homme et la nature se rencontrent, pour un temps en tout cas. Je souhaite créer une voix qui puisse nous relier à ce qui nous entoure, à écouter ce que la nature nous dit.* »<sup>25</sup>. Il s'agit ici autant d'une quête philosophique que d'un travail photographique pour Ruben Brulat.

---

<sup>25</sup> : GRINER Camille, *Ruben Brulat – L'Homme et la Nature en symbiose*, mis en ligne de 14 décembre 2015.

Source : <http://www.boumbang.com/ruben-brulat/>

Au même titre que Tunick, Brulat considère le médium photographique comme un témoin de l'expérience qui se déroule. Pour lui, c'est avant tout cette symbiose entre le corps et la nature qui est essentielle, la photographie n'est qu'un témoin de ce moment. Les choix photographiques sont pourtant très particuliers : utilisant la chambre photographique, le rendu des matières et de la texture est très présent, son travail est parfois comparé à de la peinture. Ces choix photographiques étant particuliers, à mon sens, le médium photographique fait entièrement partie du processus de création de Ruben Brulat. Ces choix seront explicités dans la seconde partie de cette étude.

Les lieux choisis dans ses photographies sont très esthétiques et surtout grandioses, l'homme, bien qu'au centre de l'image, semble presque écrasé par ce paysage qui est bien plus imposant que lui. Malgré cette grande différence d'échelle, il y a un subtil équilibre entre le corps et le paysage. Molly Benn revient sur cet équilibre : « *L'homme, si petit dans l'immensité du paysage, devient pourtant un élément central, comme un détail incontournable. On imagine l'émotion ressentie par le photographe lors de la prise de vue. Les paysages sont texturés. Ils s'apparentent presque à de la peinture. On y plonge notre regard, longuement, pour admirer, se perdre et rêver.* »<sup>26</sup>. Le principe même du travail de Brulat est de créer une fusion, une symbiose entre le corps humain et des paysages grandioses, ce corps, sans identité, est commun à tous et révèle donc un discours philosophique dans notre rapport à la Terre, au monde. L'homme n'est finalement pas si puissant, il est plutôt soumis aux forces naturelles bien supérieures à son humanité et sa mortalité. *Faurie Karen*, « *Entretien avec Ruben Brulat* », *op. cit.*, « *Il y a une tension et un temps de relâchement complet, le corps en effet est sujet souvent à ses limites physiques, se contractant sous le coup du froid. [...] Les positions sont toujours en laisser aller, décidées sur le moment, le corps tournant le dos pour éviter de rentrer dans l'intime (visuellement), aussi pour s'isoler d'une certaine manière, chérir ce moment d'incroyable intensité, le garder pour soi.* » précise Ruben Brulat dans son entretien.

---

<sup>26</sup> : BENN Molly, *Les voyages de Ruben Brulat*, mis en ligne le 25 février 2014.

Source : <http://www.oai13.com/portfolio/portfolio-les-voyages-de-ruben-brulat/>

Les corps sont inertes, sans tension, contrairement à Minkinnen et Darzacq et de nombreuses photographies de Tunick. Il n'y a généralement qu'un seul corps, parfois plusieurs, au gré des rencontres de Ruben Brulat lors de son périple. Ce corps-objet représente n'importe quel humain, il a valeur de symbole.

L'échelle entre le corps et la nature est très importante dans les photographies de Brulat, en effet, le corps est microscopique, on en vient parfois à le chercher dans l'image. *Ibid.*, « *La taille et la visibilité de l'homme sont à l'image de sa situation, vulnérable, en simple passage. Cette notion de passage se révèle de plus en plus comme un point de pivot de toutes les réflexions et questions qu'amène mon travail.* » ajoute-t-il dans son entretien. A travers des images très esthétiques, Ruben Brulat cherche donc à faire passer l'expérience du voyage, de la découverte, de la quête de soi et des principes auxquels nous sommes contraints par la société. Il cherche à remettre en question ce que nous prenons pour acquis et questionne la place de l'Homme dans le monde.

#### 2.4.2. Analyse des œuvres – Choix techniques et esthétiques

Le cadrage et le point de vue sont très spécifiques dans le travail de Ruben Brulat, il s'oppose totalement aux autres références. Le corps est entier, est à une échelle moindre par rapport au paysage. Ce principe est important puisqu'il induit une lecture de l'image différente. Le corps, bien que central, n'est pas le sujet unique ni principal, il est à la merci de l'arrière-plan dans lequel il est inscrit. Le propos de Ruben Brulat s'appuie donc sur ses cadrages puisque pour lui l'être humain est soumis aux forces de la nature. Le point de vue est également particulier, il est très frontal (Brulat avoue être très influencé par les Becher). Ce cadrage frontal donne toute sa puissance au paysage, ces photographies sans la présence de corps pourraient exister en tant que photographies de paysages. Dans sa série *Paths*, l'utilisation du cadrage vertical permet d'autant plus de donner de la grandeur et de la force à ces paysages qui semblent imposants et immuables.

Ce qui est intéressant est également le systématisme avec lequel il travaille : le cadrage et le point de vue sont identiques, il observe la même distance par rapport à son sujet. Le corps humain est reconnaissable mais tout de même minuscule au milieu de paysages impressionnants. L'humain est central dans ses photographies comme le prouvent ces schémas de construction de l'image.

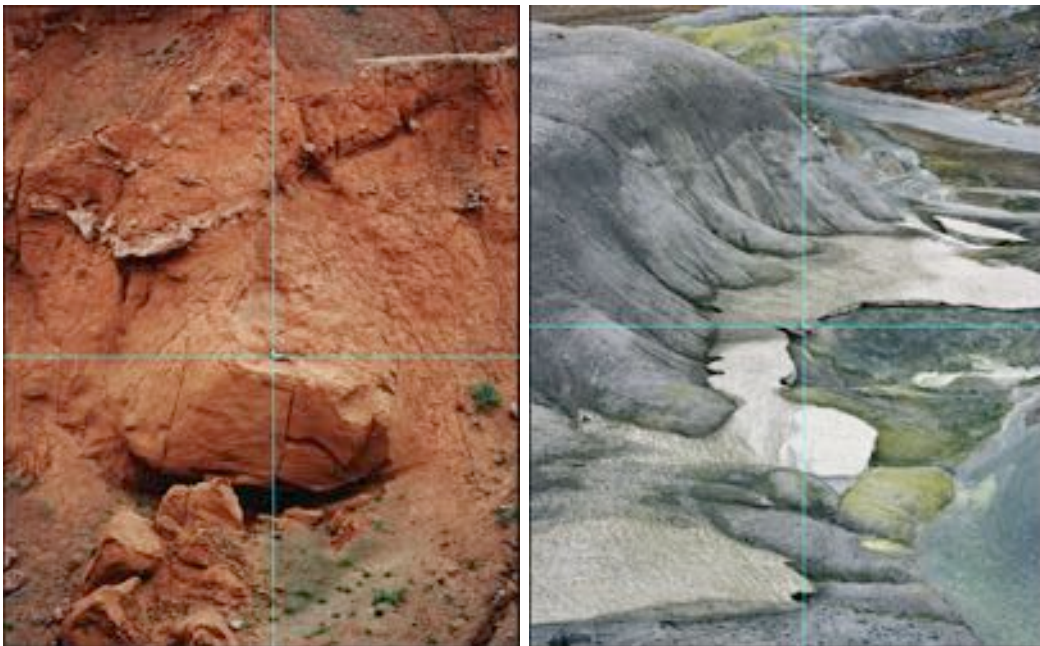


Fig. 76 et 77 : BRULAT Ruben, *Racines Recherchées* et *Odeurs d'origines*, 2012.

Source : [www.rubenbrulat.com](http://www.rubenbrulat.com)

C'est uniquement dans sa dernière série *Commencement*, que Ruben Brulat semble chercher une nouvelle esthétique sans ce systématisme. On observe des cadrages et des points de vue très différents. On semble être dans l'explication de son expérience en tant que photographe mais surtout de modèle. Brulat s'approche du corps, il est même morcelé. Il crée également des images sans corps : à force de suivre son travail et de confondre le corps dans le paysage, ces photographies n'ont même plus besoin de ce corps. Le jeu étant charnel entre le corps et le paysage, la relation entre la peau et les textures du paysage étant mise en avant dans ses nouveaux cadrages, Brulat permet de confondre des paysages avec des éventuels détails de peau. Le paysage n'est plus uniquement support et contexte, il devient sujet à part entière. Cette fusion et cette confusion sont uniquement possibles grâce à l'aspect sériel et la suite des images entre elles.



Fig. 78 : BRULAT Ruben, *Back on sulphuric acid pools*, 2015. Fig 79 : BRULAT Ruben, *Lava*, 2014.  
Source : [www.rubenbrulat.com](http://www.rubenbrulat.com)

Dans ces exemples, on observe le changement de cadrage, de point de vue et l'absence du systématisme jusqu'alors utilisé par Ruben Brulat. La sensation charnelle et la texture de la peau sont d'autant plus présentes dans des photographies de corps morcelés comme la première image. Quant à la fusion et confusion entre le corps et les paysages, la deuxième photographie est un exemple parlant, dans le sens où la matière rappelle le corps humain présent dans les précédentes images. On pourrait presque voir des rides, des plis de peau. Dans sa série *Commencements*, Brulat parvient à créer un véritable lien entre le corps et le paysage à travers leurs matières et non leurs formes.

La particularité du travail de Ruben Brulat est l'absence de ciel. Les photographies de paysages sont généralement composées à l'aide de celui-ci, pourtant Brulat l'exclut de son cadre. D'un premier abord, cela permet de rendre le paysage d'autant plus majestueux (puisque l'on n'en connaît pas la fin) mais, d'un autre côté, cela enferme le corps dans un cadre composé uniquement de ce paysage. Ces images se veulent presque étouffantes, il ne semble pas y avoir d'échappatoire : le corps, l'humain est soumis à la puissance de la nature.

Les positions des corps sont déterminées sur le moment, mais ils ne sont jamais en tension contrairement aux autres références, Brulat cherche ici le moment de relâchement, le moment où l'humain entre en symbiose avec la nature dans laquelle il est présent. Ces positions donnent à voir une vision extérieure d'un moment particulièrement intime et spécifique entre le modèle et le lieu dans lequel il s'inscrit. L'absence de sexe dans les images de Ruben Brulat empêche également le spectateur de rentrer dans l'intime, mais surtout permet à n'importe quel spectateur, quel que soit son sexe, de se sentir concerné par ce travail, et de s'identifier, le corps visible étant asexué.

L'utilisation de la chambre photographique permet à Ruben Brulat d'exploiter d'autant plus la matière des paysages qu'il photographie, elle lui permet de réaliser des grands tirages où les spectateurs pourront rentrer dans l'image et dans la texture des lieux. Son travail, très esthétique est souvent comparé à de la peinture grâce à son rendu de matière mais également grâce aux couleurs. En effet, le rapport coloré entre le corps et l'arrière-plan est très important, il ne permet jamais de camoufler le corps, au contraire les couleurs sont souvent opposées, ce qui met d'autant plus chacun des deux sujets en avant. Les exemples ci-dessous démontrent que la palette principale de couleur est bien loin de la couleur chair du corps.

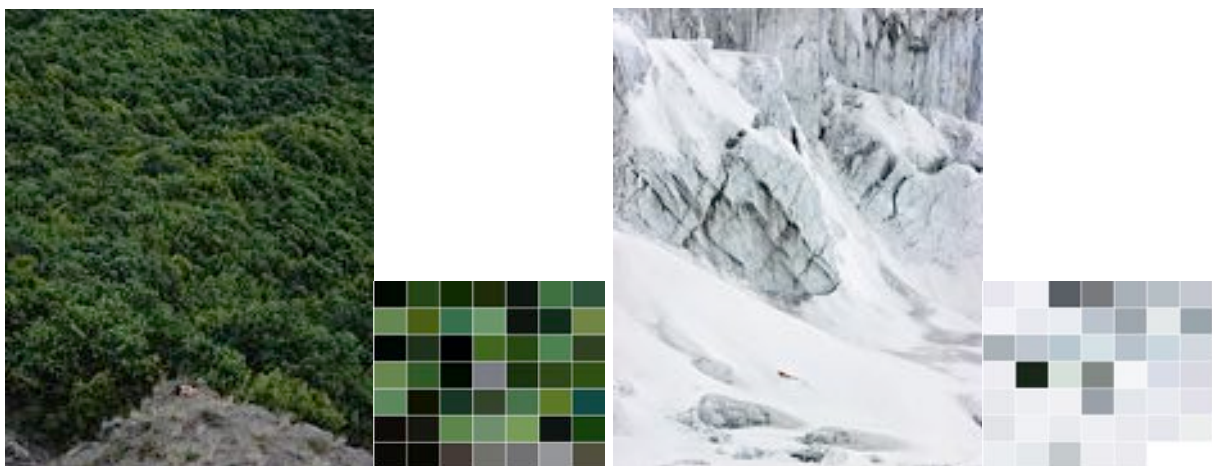


Fig. 80 et 81 : BRULAT Ruben, *Douce Brises* et *Cimes aux pas subtils*, 2011.

Source : [www.rubenbrulat.com](http://www.rubenbrulat.com)

L'équilibre photographique de Ruben Brulat est bien là : malgré la forte présence de l'arrière-plan (paysages immenses, visuellement forts, couleurs saturées, cadrage spécifique), le paysage ne prend finalement jamais le dessus, il impose un sens de lecture mais le corps reste au centre de l'image et conserve son importance.

En conclusion, chaque photographe de ce corpus possède ses spécificités concernant son travail sur la relation corps-objet et arrière-plan. Après avoir exposé leurs propos, leur dimension politique et leurs spécificités techniques et esthétiques, je me consacrerai désormais à remettre en question leur pratique et poser les limites d'une esthétique photographique forte à but politique. Le propos est-il perçu dans ces images ? Ne s'agit-t-il pas ici de s'enfermer dans un style photographique qui fonctionne ?

### 3/ Limites des œuvres

#### 3.1. L'esthétique pour l'esthétique – S'enfermer dans un style photographique qui fonctionne.

##### 3.1.1. Denis Darzacq

Le travail de Denis Darzacq ne se constitue pas d'une œuvre unique, nous avons abordé, comme travail de référence, sa série *La Chute*, qui est le parfait exemple de corps-objet en relation avec l'arrière-plan à but politique. Denis Darzacq a utilisé à nouveau le même principe photographique pour une deuxième série nommée *Hyper*. Cette série, pourtant basée sur le même style (des corps en action flottant dans les airs), propose une toute autre thématique. En effet, les corps se retrouvent confrontés aux supermarchés, enfermés dans un monde de consommation. L'esthétique est très différente, les couleurs froides et pastel sont remplacées par les couleurs criardes des emballages, il n'y a plus du tout de référence à l'urbain, mais uniquement à la consommation.



Le propos de cette série par rapport à celle de *La Chute*, s'ancre dans un questionnement plutôt philosophique que celui d'un fait de société. Denis Darzacq précise « *A l'époque, Nicolas Sarkozy venait d'être élu président de la république, et le premier geste qu'il a fait en tant que président de la république française c'est d'aller faire un tour de jet ski autour du yacht de Bolloré. Un homme publicitaire à l'époque avait dit aussi : si l'on n'a pas de Rolex à 50 ans, on n'est pas un homme. Je me suis dit, tiens, il y a une question qui émerge, c'est le glissement sémantique entre être et avoir. Moi, mon père m'avait expliqué que, pour être un homme, on avait des devoirs moraux, il fallait se comporter comme ci et comme ça et non pas avoir ceci et cela. [...] Je voulais mettre en photo cette tension entre être et avoir.* »<sup>27</sup>. Bien que le propos soit actuel et justifié, un malaise persiste face à ces photographies, on ne peut s'empêcher de repenser aux images de *La Chute*, en se demandant si ce choix de reproduire un type d'image basé sur le même principe n'est pas un choix de facilité face à un principe qui a fonctionné.

Bien entendu, l'esthétique, elle, est très différente, Darzacq l'appellera baroque, mais il est clair que nous ne sommes plus dans le monde urbain de *La Chute*, le cadre est étouffant, le corps est bloqué dans cet espace rectiligne et le trop plein d'innombrables produits. La société de consommation est la nôtre, ne tombe-t-il pas dans un cliché à réaliser ses photographies directement dans un supermarché ? Le choix du lieu n'est-il pas trop simple ? Trop évident ? Au final, les réponses aux questions posées par Darzacq sont trop évidentes et ne permettent pas un réel questionnement face à ces images. Les couleurs criardes sont un choix esthétique mais servent-elles le propos ? Ce lieu est à la fois un symbole trop évident mais aussi un lieu parfaitement commun et obligatoire pour la plupart des Français. Il ne donne peut-être pas assez à voir le questionnement entre être et avoir, il semble juste dénoncer une société basée sur la consommation et qui se veut étouffante.

---

<sup>27</sup> : FAURIE Karen, *Entretien avec Denis Darzacq*, Paris, le 12 février 2016.

Dans un sens, *Hyper* fonctionne tout de même, il s'agit d'une série qui semble formatée pour la galerie, notamment par son esthétique criarde et le thème de la consommation récurrent au monde artistique ces dernières années. Il s'agit peut-être ici de créer une série photographique destinée à la vente de tirages. Denis Darzacq précise justement, dans son entretien, que *Hyper* fonctionne beaucoup mieux aux Etats-Unis que *La Chute*, je pense que cela est notamment dû au sujet abordé qui est beaucoup plus universel et l'esthétisme plus coloré. *La Chute* est la série photographique qui l'a révélé en France, le principe photographique a donc été réutilisé par Darzacq, mais il semble s'être affaibli par un propos moins fort. Ce principe photographique a également été réutilisé dans l'imagerie commune, comme la campagne de pub de Nike. Ces nouvelles créations sont uniquement esthétiques et à but commercial mais cela montre bien la puissance esthétique et de communication du principe de Denis Darzacq.



Fig. 82 et 83 : DARZACQ Denis, *Be Free*, campagne Nike printemps/été 2011.

Source : <http://brusselsisburning.blogspot.fr/2011/03/be-free-nike-springsummer-collection.html>

L'écriture semble donc redondante dans son travail, à mon sens sa série *La Chute* est une réelle réussite et traduit parfaitement l'intérêt de la relation corps-objet et arrière-plan, mais sa série *Hyper* est une tentative infructueuse d'appliquer un principe photographique à un autre sujet. Dans son entretien, Denis Darzacq se justifie *Ibid.*, « *Je pense que ce sont des choses très différentes et je pense que je n'ai pas eu tort. Quand on invente quelque chose, il n'y a pas tellement de raison de ne pas en profiter. Et de le développer comme on l'entend, personne ne me dictera ma façon de faire. Il y a des écritures qui sont redondantes, comme Antoine d'Agatha, c'est la même photo depuis trente ans, là on peut se poser la question.*

Mais réfléchir à une forme et la donner dans un autre sens, il m'a semblé que c'était légitime. ». Personnellement, je trouve que les images d'*Hyper* sont redondantes, le lieu choisi enferme sa série dans une répétition de tentatives de cadrages et de création d'images différentes.



Fig. 84, 85, 86 et 87 : DARZACQ Denis, *Hyper n°4, n°14, n°5 et n°8*, 2007-2009.

Source : [www.denis-darzacq.com](http://www.denis-darzacq.com)

Les exemples précédents démontrent bien que, dans sa série *Hyper*, Darzacq réalise des images redondantes. L'esthétique est critiquable, par exemple, la dominante orangée alors qu'une autre balance de blanc aurait permis de créer un monde plus aseptisé et plus artificiel, les choix de cadrages, les vêtements des modèles, les positions des corps qui sont parfois trop symboliques tels Jésus sur la croix. Tout semble être exagéré et loin de la minutie avec laquelle il avait réalisé *La Chute*, nous sommes maintenant loin des images léchées et composées. Ce travail semble factice et approximatif.

Dans sa série, il tente d'échapper à la redondance et à la composition très lourde que lui apportent les rayons des supermarchés en allant au niveau des rayons tissus. Au final, les rayonnages, trop symboliques apportaient au moins une information, mais ces différents lieux n'amènent qu'à perdre le spectateur face à un arrière-plan sans valeur esthétique ni informative. Denis Darzacq semble s'être perdu dans sa série *Hyper* en essayant de transposer un principe qui avait fonctionné pour *La Chute*, la série est monotone, le propos à la fois trop simple et trop dilué, la série semble beaucoup moins travaillée. S'enfermer dans un principe qui fonctionne et tenter de le transposer n'est en tout cas pas une bonne solution pour Denis Darzacq.

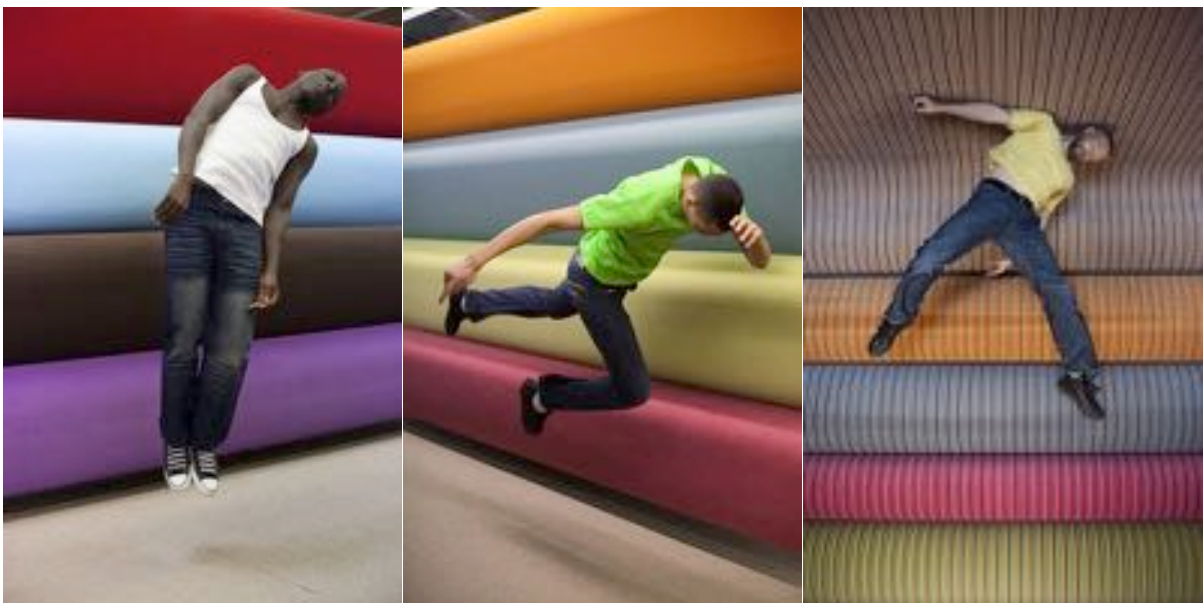


Fig. 88, 89 et 90 : DARZACQ Denis, *Hyper n°22, n°24 et n°30*, 2007-2009.

Source : [www.denis-darzacq.com](http://www.denis-darzacq.com)

Dans ces derniers travaux, Denis Darzacq ne tente pas de reproduire de précédents principes photographiques, il travaille toujours sur la condition de l'homme, notamment à travers sa série *Acts*, portraits d'handicapés qui cherchent à s'inscrire dans le cadre et à exposer leurs particularités. Le travail de Denis Darzacq semble toujours se jouer entre l'homme et son environnement, au regard de ces précédents travaux comme *Bobigny centre-ville*. La recherche de nouveaux principes photographiques pour porter son discours est centrale dans le travail de Denis Darzacq, il crée des images très différentes. Ses dernières créations sont plus plastiques, avec une recherche de la forme dans ses derniers travaux tels que *Recomposition* et *Double-mix*. Dans ces images, l'objet devient corps.

### 3.1.2. Spencer Tunick

Le travail de Spencer Tunick n'est pas uniquement composé de ces photographies avec des centaines voire des milliers de participants, il réalise aussi des photographies avec une seule personne. Cependant, le travail que nous avons étudié et pour lequel il est connu est le premier. On pourrait donc considérer qu'il est le créateur d'une série pérenne car il s'agit ici d'une œuvre unique composée de différentes photographies basées sur ce principe. En effet, Spencer Tunick applique ce principe à tous les endroits et toutes les causes pour lesquelles il travaille, on peut alors se demander s'il n'y a pas une redondance de la même forme photographique pour défendre des propos très différents.

Dans un premier temps, il est important de noter que le travail de Tunick repose autant sur la performance que sur la photographie. Ce qui apporte une dimension politique à ses images est tous ces corps nus rassemblés en un seul endroit, c'est cet acte qui est à lui seul politique, l'image qui en découle possède cette dimension mais n'est que le témoin d'un acte politique. *« Cependant, ici, le travail n'est pas celui d'un photographe, mais bien celui d'un artiste pluridisciplinaire, entre performance, installation et photographie. Les tendances de l'art contemporain se retrouvent dans toutes ses œuvres : le temps, entre instantanéité de l'installation et éternité de la photo ; l'interactivité, entre utilisation de la participation du spectateur et l'utilisation d'Internet ; le corps dans l'espace ; la place de l'œuvre dans la société. »*<sup>28</sup>. Tunick, au-delà de son statut de photographe et de son but créatif, cherche à mobiliser pour différentes causes, dans un premier temps pour la liberté artistique et l'acceptation de la nudité mais aussi pour des causes plus larges telles que la protection de l'environnement et les travers du genre humain concernant son égoïsme, la pollution, la surconsommation etc. Cependant, à défendre toutes ces idées, et celles des différents partenaires (tels que Greenpeace), Tunick est-il en train de généraliser sa pratique à n'importe quel but politique ? Est-elle encore compréhensible et légitime ?

---

<sup>28</sup> : MONSARRAT Nils, *Une création toute nue*, Le Progrès – Lyon, édition Rhône, lundi 1<sup>er</sup> août 2015, p.23.



En effet, en étendant sa pratique à des causes plus larges telles que celles de Greenpeace (fonte des glaciers, pollution des pesticides etc.), mais également des projets plus éclectiques tels qu'un hommage à Magritte, Tunick utilise sa forme esthétique, certes unique, mais à des buts complètement différents qui finissent par ne plus avoir vraiment de sens. A force d'utiliser le même principe photographique pour défendre des propos complètement différents, au lieu de fédérer ses travaux, cela finit par les affaiblir.

S'agit-il au final d'une manifestation ordonnée, nue pour faire parler, mais qui ne se veut pas artistique mais uniquement politique ? N'est-ce pas qu'une simple manifestation ? La photo n'étant qu'un outil de diffusion ? *« Greenpeace mesure combien l'exhibition du corps s'impose, désormais, comme une arme de communication. C'est à son initiative que des opposants à la corrida s'étaient déjà allongés dans le plus simple appareil, couverts de sang, en Espagne ; ou que d'autres militants dénudés avaient stigmatisé les massacres de phoques au Canada. L'été dernier, 600 nouveaux volontaires (filmés également par Tunick) se déshabillaient de même sur un glacier suisse pour « dénoncer » la fonte des neiges éternelles. Le nu comme instrument de revendication et comme une sorte de tenue de combat, « à mi-chemin entre l'œuvre d'art et la mobilisation citoyenne »... [...] Organiser ces sortes de « paysages humains », en tenue d'Adam et Eve, c'est donc s'attirer à bon compte les caméras de télévision. Car les volontaires ne manquent jamais, qui croient servir ainsi la cause de la planète, avec le sentiment gratifiant d'écrire l'Histoire. Dans l'empire des émotions qu'est devenue notre société médiatique, il existe là bien des risques de manipulation. »<sup>29</sup>*. L'utilisation de la nudité comme norme est donc clairement remise en question dans le travail de Tunick même si elle est symbolique de son travail, ne l'utilise-t-il pas au final parce qu'il sait que l'on parlera toujours de ce type d'image ? Que la nudité choque encore et toujours la société ? La multitude de corps nus est-elle utilisée uniquement car c'est un objet qui choque ? Le questionnement pose ici les limites des photographies de Tunick, ne sont-elles au final que des mises en scène de manifestations ?

---

<sup>29</sup> : LE PRIOL Pierre-Yves, Rubrique Fidèle au poste, La Croix n°38478, lundi 05 octobre 2009, p.23.



Fig. 91 et 92 : TUNICK Spencer, *Burgundy 1 (Greenpeace)* et *Aurillac 1*, 2009 et 2010.

Source : [www.spencertunick.com](http://www.spencertunick.com)

Cette forme d'art gêne, car ces entassements de corps nus rappellent les images des camps d'extermination, parce que, dans notre culture collective, des foules nues, rappellent des accumulations de corps morts. L'esthétisme, parfois à outrance, de Tunick cherche-t-il à camoufler cette autre dimension de ses images ? Ou, au final, ne cherche-t-il qu'à faire du beau ? Un spectacle vivant impressionnant et étonnant ? « *Cela fait-il un peuple, une foule, un groupe, un happening, une installation, une sculpture vivante, un corps collectif inédit ? Un peu tout cela en même temps et contradictoirement. Ainsi ne peut-on pas s'empêcher de voir à travers ses accumulations de corps nus une évocation à peine subliminale des camps d'extermination. Ce reproche lui a été quelque fois adressé. Comme le reproche inverse de n'être que décoratif.* »<sup>30</sup>. Tunick n'est-il pas en train de se faire piéger par sa création, de s'enfermer uniquement dans ce type de création en oubliant au final ce qu'il veut dire dans ses images, bien qu'elles soient toujours impressionnantes et visuellement incroyables, n'est-il pas au final créateur de spectacle plutôt que photographe ? Cette esthétique est-elle présente pour dissimuler le caractère finalement simpliste de son travail (photographier des foules nues) ? Ou bien s'agit-il d'une forme esthétique qui varie autour de différentes problématiques ?

---

<sup>30</sup> : CONROD Daniel, *Le nu porte conseil – Spencer Tunick*, Télérama n°3160-3161, samedi 7 août 2010, p.68.

En effet, la comparaison entre le travail de Tunick et celui de JR semble légitime. Dans le cas de ce dernier, il y a clairement plaquage d'une recette sur un lieu, celui-ci n'a aucune importance, le principe de JR est complètement autonome, l'arrière-plan est peu important. Au contraire, Tunick cherche toujours à inscrire cette multitude de corps nus dans des positions différentes en rapport avec la forme du lieu. Tunick porte une grande attention au lieu dans lequel il inscrit ses œuvres corporelles mais, au-delà de la construction des images, qui est l'aspect esthétique, cette cohésion de forme soutient bien entendu son propos. Contrairement à JR, Tunick, à travers une forme esthétique et un principe photographique qui peut sembler redondant, parvient pourtant toujours à varier la forme de ces compositions et à se réinventer en utilisant la même recette.

### 3.1.3. Arno Rafael Minkkinen

Le travail photographique d'Arno Rafael Minkkinen ne se constitue en réalité que d'une œuvre unique : des autoportraits noir et blanc en travaillant la position de son corps pour le faire rentrer en résonance avec l'endroit où il se trouve. Cette série unique est en réalisation depuis plus de 40 ans, la difficulté se situe dans la création de nouvelles images sans tomber dans la redondance. A travailler aussi longtemps sur le même support, dans la même optique, les idées finissent par se faire rares et on assiste à des répétitions du genre. Peu à peu, Arno Rafael Minkkinen s'éloigne du propos de ces images et finit par créer des photographies qui correspondent à son esthétique mais qui n'ont plus le même discours.

Le premier écueil de Minkkinen est la répétition de ses idées : même si ses images sont différentes, elles utilisent le même principe et cela finit par les rendre redondantes. La spécificité de Minkkinen étant de se réinventer en créant des positions et des points de vue toujours nouveaux et improbables, la répétition essouffle son œuvre et la discrédite.





Les exemples ci-dessus illustrent bien la notion de répétition que l'on retrouve dans son travail. Le corps étant un outil fini, Minkkinen ne parvient plus à trouver de nouvelles idées et de nouvelles positions à exploiter. De plus, le jeu de miroir avec l'eau est utilisé dans les trois cas, ce qui ajoute d'autant plus la sensation de déjà vu.

Fig. 93, 94 et 95 : MINKKINEN Arno Rafael, *Fosters Pond Millenium*, *Fosters Pond* et *Fosters Pond*, 2000, 1989 et 1990.

Source : [www.arno-rafael-minkkinen.com](http://www.arno-rafael-minkkinen.com)

Lors des Rencontres d'Arles en 2013, Luc Desbenoit souligne ce défaut du travail de Minkkinen « *Si Arles a joué la sécurité, quelques célébrités vacillent pourtant de leur piédestal. Ainsi les fans des autoportraits nus du finlandais Arno Rafael Minkkinen (né en 1945) doivent se préparer à une solide gueule de bois. Avec cette suite de photos en vrac, bonnes ou pas, on frise l'overdose.* »<sup>31</sup>. Le même constat peut être réalisé après une visite de son site Internet, une suite d'images qui n'ont pas de liens et qui semblent extraites de séries différentes. L'erreur se situe peut-être là ? Avoir voulu ne faire qu'un travail s'étendant sur toute sa vie, au lieu de créer différentes séries mais qui auraient du sens entre elles. Pourtant, les livres parus en son nom regroupent généralement ses photographies par thème (eau, femmes, etc.). Mais cette intention ne vient peut-être pas de Minkkinen, mais de son éditeur.

<sup>31</sup> : DESBENOIT Luc, *Arles in black – Les rencontres photographiques d'Arles*, Télérama n°3314, samedi 20 juillet 2013, p.43.



Fig. 96 et 97 : Captures d'écran du site Internet d'Arno Rafael Minkkinen.

Source : [www.arno-rafael-minkkinen.com](http://www.arno-rafael-minkkinen.com)

En effet, Minkkinen finit par s'éloigner de son travail principal qui consiste à se mettre en scène dans des paysages et, à travers son corps, de créer un mimétisme entre homme et nature. Peu à peu, divers objets apparaissent dans ses photographies, comme par exemple la barque. Ces images restent intéressantes mais ne délivrent déjà plus le même propos. Les photographies qu'il réalise maintenant son souvent accompagnées de femmes, de visages, son propos en est alors changé, il ne s'agit plus d'un appel à l'osmose entre homme et nature, il semble ici plutôt évoquer ses relations personnelles avec ses protagonistes. Cet éloignement est sûrement dû à l'épuisement des idées, il recherche à nouveau, dans ce qui l'entoure, pour créer de nouvelles images mais, cette fois, il s'éloigne totalement de son premier propos et il finit par créer des images qui n'ont plus le même intérêt. Là où il était réellement impressionnant : dans le travail de ses limites physiques, dans sa vision du paysage et surtout du point de vue, il finit par se cloîtrer dans la production d'images qui, par leur rendu et la présence de son corps, appartiennent à son travail mais qui, au final, n'ont plus rien à voir avec celui-ci. « *Aujourd'hui, Arno Minkkinen avoue avoir épuisé les limites de son corps (au bord d'une écluse, dans les vagues, dans un cercueil, en lévitation, offrande sur l'autel). « Il m'a fallu ouvrir d'autres portes. J'ai donc travaillé avec une femme, son visage, qui contraste avec le mien qui est si laid. » Dans son dernier travail, le bras et la main – longs comme une chistera – apparaissent le plus souvent et entourent le visage d'une femme, comme pour le protéger. »*<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> : GUERRIN Michel, *Le corps signature. Les derniers autoportraits du finlandais Arno Minkkinen amorcent le dialogue homme-femme*, Le Monde, mardi 22 septembre 1992, p.32.



Fig. 98 et 99 : MINKKINEN Arno Rafael, *Daniel* et *Self portrait with Isabelle*, 1986 et 1999.

Source : [www.arno-rafael-minkkinen.com](http://www.arno-rafael-minkkinen.com)

Son travail est bien loin de ses créations originelles, il finit par tomber dans le piège de sa création, où il ne parvient pas à sortir de cette esthétique. Son corps est toujours l'objet de son travail mais il cherche avant tout à mettre en avant les relations qui unissent les êtres, quitte à tomber dans un discours ordinaire et factuel, il ne parvient pas à se réinventer et son travail est en fin de course. *Ibid.*, « *Le genre a ses limites : celui de tomber dans une symbolique un peu forcée, quasi religieuse.* ».

#### 3.1.4. Ruben Brulat

La principale spécificité du travail de Ruben Brulat est l'utilisation d'une esthétique très poussée. Comme nous l'explicitons dans la partie précédente, il s'agit du photographe dont le propos est le moins clair. Dans son entretien, il appuie tout son travail sur une citation d'A. Koestler « *L'univers est l'Homme, l'Homme est l'univers.* », son discours est donc plus philosophique que politique. Nous pouvons donc nous demander dans quelle mesure l'esthétique n'est-elle pas primordiale par rapport à son discours ?

Une photographie ne peut pas être cantonnée uniquement à une citation philosophique, essaie-t-il par celle-ci de brouiller les pistes sur sa réelle envie, qui est peut-être tout simplement l'esthétique pour l'esthétique ? Il avoue lui-même être à la recherche de la perfection et du beau « *à la recherche de l'image parfaite* »<sup>33</sup> ou encore *Ibid.*, « *Un endroit se révèle, une harmonie, une force qui se dégage, les textures, les lumières, l'humeur, tout est réuni. L'image apparaît.* ». L'image se crée d'elle-même par un assemblage de lumière, d'endroit et de moment, cette simple description explique bien qu'il cherche avant tout la perfection de l'image, la lumière et l'endroit qui feront de cette photographie une belle image. Or, cette recherche d'esthétique à outrance, de perfection, de rendu que l'on pourrait appeler léché, ne s'oppose-t-elle pas à une image avant tout politique ? Brulat semble se perdre dans la recherche de la perfection en créant petit à petit des cartes postales où le seul intérêt réside dans des paysages de plus en plus majestueux. Son travail a de nombreuses fois été comparé à de la peinture, tant la texture et l'attention des détails sont présents, ses paysages semblent presque irréels tant ils sont parfaits. Ruben Brulat tombe-t-il dans le piège de créer des images esthétiques mais qui, finalement, n'ont pas réellement de propos, l'esthétique est-elle en train de prendre le dessus dans son travail ? Reste-t-il cantonné à un style photographique qu'il maîtrise et qui fonctionne ?

Malgré son systématisme, Brulat parvient à renouveler sa forme photographique dans sa dernière série *Commencements*. Il part à la recherche de nouveaux cadrages, de nouveaux points de vue et surtout d'un nouveau principe photographique. Dans cette série, il semble documenter sa recherche philosophique et surtout l'expérience de fusion entre son corps et la nature. Son corps apparaît différemment, parfois morcelé, parfois pas du tout. A l'aide de cette nouvelle écriture photographique, Brulat parvient à se réinventer en évoquant pourtant toujours le même discours.

---

<sup>33</sup> : FAURIE Karen, *Entretien avec Ruben Brulat*, par e-mail le 29/03/16 et le 03/04/16.



Fig. 100, 101 et 102 : BRULAT Ruben, *Accidents*, *Au temps disparu* et *Sulphuric acid pools*, 2009, 2012 et 2014.

Source : [www.rubenbrulat.com](http://www.rubenbrulat.com)

Voici un exemple de l'évolution des paysages de Ruben Brulat à travers ses différentes séries, il recherche peu à peu des paysages toujours plus grandioses et étonnants.

L'autre particularité de Ruben Brulat est sa quête de sensations, en effet, la photographie n'est qu'un outil, un témoin qui permet d'avoir une trace d'un moment passé. Quel sens ont alors les images résultantes ? Peut-on parler d'un questionnement philosophique ou politique ? D'après Ruben Brulat, elles ne sont que le témoin de cette osmose entre le corps et le paysage. Comme pour Tunick, la question de la nature de son travail se pose, s'agit-il au final d'une performance traduite par la photographie en gage de trace ? Les paysages choisis ne sont-ils finalement que des décors majestueux comme pourrait l'être un décor de théâtre ou une scénographie d'un spectacle de danse ? En indiquant que la photographie n'est pas le but final mais que c'est l'expérience elle-même, Brulat décrédibilise ses images et leur propos, elles n'ont alors que la dimension de témoin dans l'événement, elles ne sont donc pas elles-mêmes porteuses de sens, mais elles témoignent seulement d'un événement, d'une performance qui elle, l'était. Tout au long de l'entretien avec Ruben Brulat, on comprend déjà ce problème, il cherche sans cesse à se cacher derrière la citation de Koestler, sans jamais donner vraiment le propos de son travail.

A mon sens, l'esthétique est en train de prendre le dessus sur le propos dans le travail de Ruben Brulat, et limite donc la pratique de son style photographique à une création esthétique à but esthétique. Au final, le travail de Ruben Brulat n'est-il pas une quête sans fin de la beauté, ses nombreux et longs voyages sont-ils symptomatiques de cette recherche sans fin de beauté absolue ? Ses images ne sont-elles pas plutôt une ode à la beauté de la nature ? Elles sont finalement poétiques et non politiques. La seule présence du corps, nu, permet d'ajouter une notion d'échelle et surtout une once d'humanité. Au final, le corps disparaît peu à peu dans le travail de Brulat. La limite de ce travail est claire, la recherche perpétuelle du beau finira par perdre le sens que Ruben Brulat parvient à donner à ses images, elles risquent de finir par se cantonner à de magnifiques photographies de paysages. Denis Darzacq ajoute à propos du travail de Ruben Brulat « *Je ne connaissais pas mais ça ne m'intéresse pas énormément, c'est un peu niais. C'est esthétisant, c'est surjoué, un peu lourd. Ces photographies manquent d'ancrage dans la réalité, quel est le but ? Faire joli ?* »<sup>34</sup>. Cette remarque est symptomatique des travaux que nous avons étudiés, des images peuvent-elles réellement véhiculer un discours politique en étant esthétique ? Comment déterminer lorsque l'esthétique prend le dessus sur le discours politique de l'image ? Ont-elles une réelle portée politique ? Leur discours est-il aisément compréhensible ?

Il est important de noter ici que les quatre photographes présentés appartiennent à des époques et des mondes différents, leur vision de la pratique photographique est donc forcément différente. Ruben Brulat est le plus jeune et a conscience que la série est maintenant obligatoire, ainsi que le besoin de se réinventer, au risque de passer inaperçu dans l'overdose d'images à laquelle nous faisons face. Tunick et Darzacq appartiennent à une génération différente où ils ont conscience du marché de l'art, mais chacun dans une optique différente, Tunick vient des arts plastiques alors que Darzacq vient de la photographie de presse. Enfin, Minkinen est d'une génération antérieure, il envisage la photographie d'une manière plus classique, il n'envisage pas sa pratique photographique sous la forme de séries multiples, il s'agit ici d'un travail unique.

---

<sup>34</sup> : FAURIE Karen, *Entretien avec Denis Darzacq*, Paris, le 12 février 2016.

### 3.2. Le message politique des images est-il réellement perçu derrière cette forte esthétique ?

L'idée est ici de remettre en question l'utilisation d'une esthétique trop présente dans des photographies à but politique. Comme nous avons pu le voir dans les exemples précédents, certaines esthétiques et certains principes photographiques prennent parfois le dessus sur le propos du photographe et cette utilisation abusive ne sert malheureusement pas la dimension politique de l'image. Il est donc essentiel de définir une limite à ne pas dépasser afin que la forme ne domine pas le fond. Le problème qui se pose est que l'esthétisme est bien entendu essentiel et que le fond d'une image ne suffit pas, la forme doit servir de support au propos.

Bien entendu, dans les différentes références citées ci-dessus, il existe de nombreux degrés de lecture, c'est tout l'intérêt de créer des images esthétiques, elles permettent, selon l'âge, la connaissance culturelle et nos propres expériences, d'appréhender les photographies de manières différentes et donc d'apporter un propos multidimensionnel. Denis Darzacq évoque ce principe dans son entretien *Ibid.* « *C'est une image complexe qui a différents degrés de lecture. Je pense que des enfants de 10 ans se disent c'est chouette, Superman et puis d'autres qui travaillent dessus de manière plus réfléchie. Ces différentes lectures me paraissent pertinentes, elles se juxtaposent, elles se superposent, ce qui fait la richesse d'une image.* ». Même si le propos n'est pas compris dans un premier temps, l'essentiel, d'après Denis Darzacq, est que l'image questionne le spectateur. Or, sur des photographies à but politique, l'essentiel ne se situe-t-il pas dans la compréhension du propos et du problème soulevé ?

Nous pouvons donc nous demander si la présence d'un texte apportant une dimension plus factuelle du projet ne serait pas nécessaire pour faciliter la compréhension de ces images ? Les photographies sont un langage mais est-il appréhendable par quiconque ?



La lecture de l'image n'est pas la même d'une personne à l'autre et un texte peut permettre de donner une compréhension du propos tenu et laisser travailler le spectateur, en fonction de celui-ci, face à l'image. L'image est bien entendu dans ces exemples une question plutôt qu'une réponse, mais l'esthétique peut parfois rendre le propos hors d'atteinte à des spectateurs lambda, et rester dans ce qu'ils appelleraient une « belle image ou une image réussie ». Quel est l'intérêt d'une telle pratique si le message politique n'est saisi que par les plus initiés ? Le texte semble donc être une solution alternative qui donne une entrée possible à des spectateurs qui n'auraient pas saisi le propos de l'image. Nous sommes alors en droit de nous demander si finalement l'esthétique ne finit pas par desservir le propos de la photographie ?

Il est alors essentiel de choisir une forme en fonction du fond de l'image, comme Denis Darzacq a pu le faire pour sa série *La Chute*, ou encore les premiers travaux d'Arno Rafael Minkkinen. La forme est créée pour servir le propos, l'appuyer et lui donner une dimension esthétique qui permettra son appréhension par le public. La limite de ces travaux se situe donc ici, le difficile équilibre entre forme et fond photographiques. En un instant, il est aisé de passer à une image où la forme prend finalement le dessus sur le propos, comme nous avons pu l'exposer précédemment dans les travaux des références. En effet, Tunick ou encore Minkkinen finissent par s'enfermer dans une forme photographique qui définit leur travail et, peu à peu, l'appliquent à toutes leurs images et donc tous leurs propos. L'erreur se situe donc ici, s'enfermer dans un style ou un principe photographique, le discours finit toujours par s'épuiser ou être redondant. L'œuvre unique pérenne est-elle donc possible ? Engendre-t-elle forcément un glissement dans l'équilibre forme et fond ?

Les formes utilisées par Darzacq, Tunick, Minkkinen et Brulat possèdent de nombreux points d'intérêts mais restent néanmoins sujet à débat concernant leur compréhension vis-à-vis du public. C'est là toute la difficulté de ce type d'images, nous avons pourtant présenté différents photographes qui travaillent sur la relation corps-objet et arrière-plan.

Certains sont clairement uniquement dans une recherche esthétique mais, même les photographes référents qui sont pourtant des archétypes de ce type de travail avec une dimension politique, peuvent laisser parfois dubitatif par rapport à certains pans de leur travail.

Le travail du corps-objet en relation avec l'arrière-plan est donc une question d'équilibre entre deux sujets qui parfois se mêlent, parfois s'opposent mais apportent pourtant une dimension politique par leur interaction. Toute la difficulté est ici de savoir jouer de l'équilibre entre le propos et la forme photographique choisie, afin que cette forme esthétique puisse porter la dimension politique recherchée par l'usage d'un corps-objet qui est déjà lui-même un objet politique. C'est donc clairement l'interaction avec l'arrière-plan et les choix esthétiques et techniques qui permettront de donner un propos plus précis à travers ceux-ci.

## CONCLUSION

Les choix techniques et esthétiques des photographes sont essentiels dans la création d'une image esthétique à but politique. Comme nous l'avons observé, il est facile de tomber dans une pratique qui se veut finalement uniquement esthétique. Toute la question de l'utilisation d'un corps-objet en relation avec son environnement se situe ici, quelle est la limite entre la forme, le principe esthétique appliqué pour rendre l'image attirante et intéressante et le propos de celle-ci. La forme doit servir de support au fond et non le masquer.

Parmi les références, nous avons pu observer quatre manières complètement différentes d'appréhender la relation corps-objet et environnement : avec Denis Darzacq, ils se repoussent, se contrarient, chez Tunick, un mimétisme en décalage entre les deux sujets se crée, un rapport de force également entre la multitude de corps et l'arrière-plan, chez Minkkinen, un mimétisme parfait et une fusion et enfin chez Brulat, une opposition de forme et de couleur mais une symbiose physique. Dans ces quatre cas, le principe photographique est totalement différent, corps multiples, corps seul, corps nu, corps habillé, fusion, opposition. C'est tout l'intérêt du principe, il n'existe pas de recette miracle pour faire fonctionner ces deux sujets en un, mais au contraire une infinité de liaisons possibles avec des discours différents.

La remise en question de ces travaux se pose dans la pérennisation de leur œuvre : en créant un principe photographique, celui-ci est-il applicable à tous les sujets ? L'utilisation du corps et de la nudité n'est-elle pas redondante ? Peut-on créer une série sur le même principe et le même discours sans finir par tourner en rond par manque de nouvelles idées ?

Tout le questionnement de ce travail se situe donc dans l'équilibre parfait entre le corps-objet et l'environnement, aussi bien dans les choix esthétiques (couleur, corps nu, mimétisme, opposition etc.) que les choix techniques (point de vue, profondeur de champs, etc.) qui permettent de créer ce fragile équilibre. La forme doit être parfaitement adaptée au sujet. Etant très esthétique, elle ne doit pas se perdre dans la création d'une belle image sans propos. L'esthétique est essentielle à l'appréhension de la photographie mais elle ne doit pas non plus en venir à cacher ce que l'image veut dire, le questionnement qu'elle apporte.

D'une manière générale, ces photographies étant basées sur un principe esthétique, peuvent-elles réellement prétendre se suffire à elles-mêmes ? Même si la forme porte le discours, n'est-il tout de même pas masqué ? Au final, un texte est-il essentiel pour comprendre le propos complet du photographe ? Le questionnement se situe donc dans la viabilité d'un discours passant uniquement à travers une photographie. La photographie esthétique se suffit-elle à elle-même pour exprimer un propos ?

## PRÉSENTATION DE LA PARTIE PRATIQUE

Dans le cadre de ma partie pratique, je m'intéresse à un sujet social et le traite à l'aide de photographies esthétiques. Mon sujet est le Nord-Pas de Calais à travers les restes de l'industrie minière : les terrils. En effet, durant trois siècles, jusqu'aux années 1990, les mines étaient l'une des ressources les plus importantes de la région. Le 10 mars 1906, a eu lieu la catastrophe de Courrières, la plus importante d'Europe où, sur les 1800 mineurs, 1099 sont décédés dans un coup de grisou suivi d'un coup de poussier. Toutes les mines sont aujourd'hui fermées et ce qu'il en reste sont les nombreux terrils maintenant classés (depuis le 30 juin 2012) au Patrimoine Mondial de l'UNESCO. Ils sont donc la trace, l'héritage du passé mineur, de cette région. Pour beaucoup, ils sont maintenant devenus un symbole, une fierté, alors qu'ils sont en réalité constitués de l'ultime déchet des mines, composé principalement de schistes. Il y a donc une dualité par rapport au terril, d'un côté il représente la fierté de l'industrie minière, mais de l'autre, la pauvreté et les conditions de travail très difficiles qui y étaient associées. Certains terrils ne sont aujourd'hui plus visibles mais il en reste encore de nombreux, parfois très imposants, certains ont même été transformés dans un but culturel.

Le parallèle est intéressant avec la situation sociale du Nord-Pas de Calais. Comme précisé, l'industrie minière était l'une des principales activités économiques de la région avec les manufactures textiles, ces deux industries ont déperissé petit à petit. On ressent un fort sentiment d'abandon, notamment chez les jeunes, car le travail se fait très rare dans la région. De nombreuses villes du Nord-Pas de Calais possèdent des taux de chômage très élevés chez les jeunes, bien au-dessus des normales du pays. Cela se traduit malheureusement par de nombreux problèmes sociaux tels que la violence et la délinquance.

Je souhaite, dans cette série, créer un parallèle entre ces terrils et ces jeunes. En effet, le terril a un lien direct au corps car il est créé par l'homme, il est le symbole de nombreux travailleurs dans les mines, en rapport direct avec les roches, mais aussi avec de nombreux morts.

Le terril est ici le symbole d'une dualité entre fierté et conditions de vie pour mettre en scène les problèmes sociaux que vivent les jeunes dans le Nord-Pas de Calais aujourd'hui. Les terrils sont le résultat du rejet de certaines matières et sont



donc clairement en symbiose face au rejet que ressentent ces jeunes. Ils se sentent objets d'un système et abandonnent peu à peu la confiance et l'envie politique. Sentent-ils un attachement particulier à ces terrils ? Peut-être pas, mais ils ont été à l'abandon, comme ces jeunes le sont aujourd'hui. Peut-être les terrils sont-ils le symbole d'un avenir meilleur ?

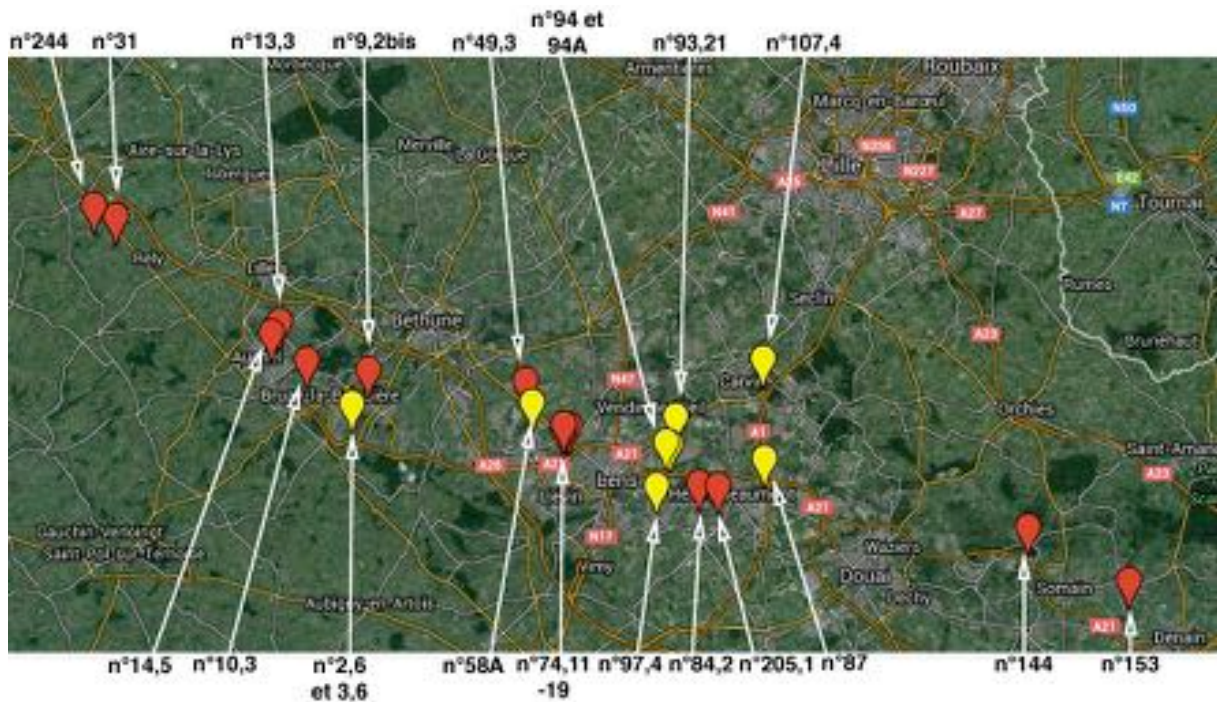
Fig.103 : Charles DELCOURT, *Terril 02*, 2008-2014. Source : <http://www.charlesdelcourt.com>



Fig. 104 : CPIE CHAINE DES TERRILS, *Cartographie des terrils du Nord-Pas-De-Calais*, 2016.

Source : <http://www.chainedesterrils.eu/carte.html>

Le choix des terrils en amont était essentiel, en effet, pour des questions de budget et de temps, il n'était pas possible d'effectuer des repérages en amont des prises de vues, la recherche via différents sites d'informations m'a permis de réduire le choix à dix-neuf terrils sur trois cent trente-neuf. Le choix s'est basé sur l'état du terril (conique, plat, exploité, disparu) et s'il était plus ou moins boisé. A l'aide de ces sites, j'ai pu créer un carnet de route avec les coordonnées GPS des terrils, les routes les plus proches pour un accès facile ainsi que leurs photos. Finalement, sur place, sur ces dix-neuf terrils, nous n'avons fait d'images que sur sept d'entre eux.



Les différents points signalent les dix-neuf terrils choisis en amont, au final, seuls les points jaunes désignent les terrils sur lesquels les photos ont été réalisées.

Les photographies mettent en scène un corps nu, pour contraster de manière évidente avec le terril, mais surtout pour ajouter la teinte peau qui est directement reconnaissable par le spectateur comme un être humain. Le vêtement personnalise et peut rendre l'image triviale. On ne voit pas de visage, car le corps doit être un objet pour représenter un panel de personnes et non une seule. Le corps est masculin, en référence aux mineurs qui étaient uniquement des hommes. L'absence des attributs sexuels s'explique car ils n'ont pas d'intérêt au niveau du discours et cela évite de trop rentrer dans la notion d'intimité, il n'y aura donc que le sexe à cacher sur un corps masculin.

Ce corps est ici le symbole de ces jeunes qui se sentent à l'abandon. Le corps représentant uniquement la notion d'humain et étant un objet ne possédant pas d'identité, il n'était pas pertinent d'utiliser différentes personnes surtout que, pour des raisons logistiques, il était bien plus simple de ne travailler qu'avec un seul modèle. Sur les images, il n'y a qu'un seul corps, pour appuyer l'isolement, la détresse sociale.



En ce qui concerne la composition et le cadre des photographies, l'idée est de rentrer dans la matière du terril en évitant le ciel, ce qui donne d'autant plus d'importance au propos et crée une certaine cohésion entre les deux sujets sans que le ciel intervienne (ce qui laisse une échappatoire). Le corps est chorégraphié de manière à créer un lien, une harmonie de forme avec le terril. La profondeur de champ utilisée est importante pour avoir au maximum la sensation de la matière. Dans un premier temps, j'ai choisi le lieu, le cadre de ma photographie et j'ai ensuite placé le corps, en déterminant sa position en fonction du lieu. Il s'agit ici de mettre en pratique les aspects les plus intéressants des photographes choisis dans le corpus.

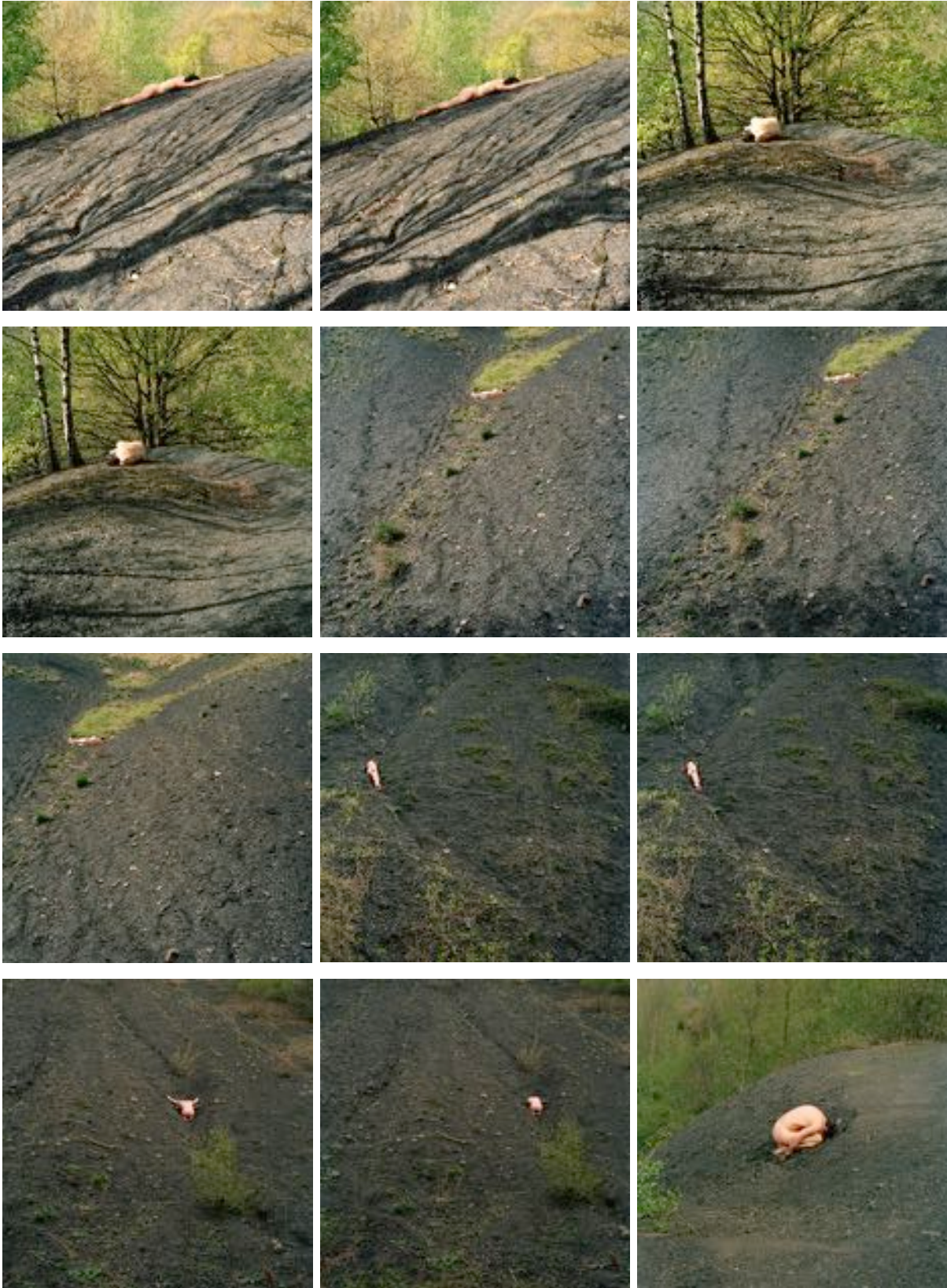


Fig. 105 : FAURIE Karen, *exemple partie pratique de mémoire*, 2016.

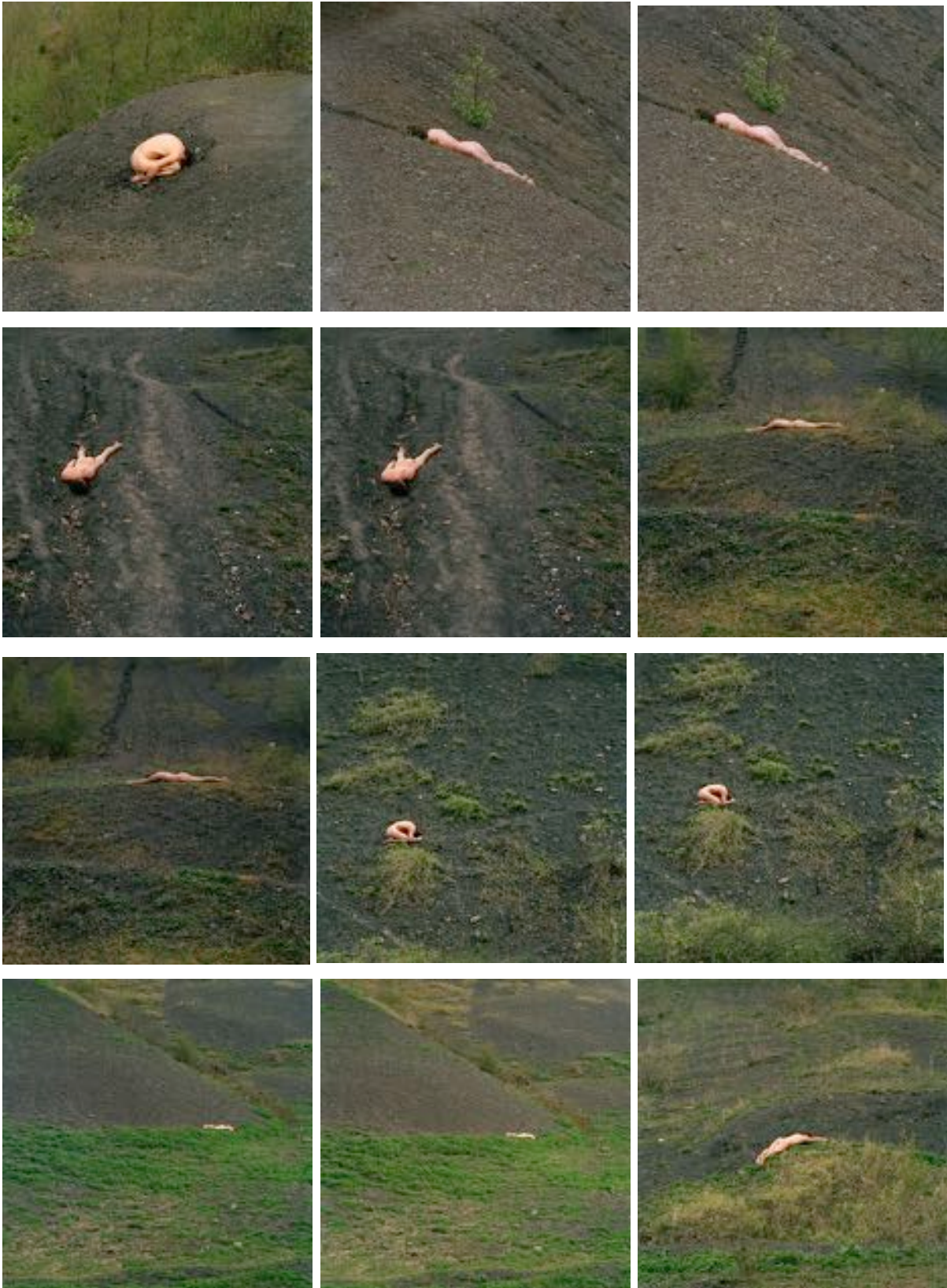
Voici un exemple concernant le choix du lieu, du cadrage puis du positionnement du modèle en fonction de la forme du lieu dans laquelle il l'insère.

Les photographies ont été réalisées à l'aide d'un Hasselblad 500CM au format 6x6cm avec des films Kodak Portra 160, l'utilisation de l'argentique permet de travailler directement au format carré. La visée poitrine est également idéale pour un dialogue avec le modèle. L'argentique permet de se concentrer sur la composition et de prendre le temps de bien penser l'image contrairement au numérique où tout est vérifiable de suite et recommençable. Le développement des films est réalisé à l'E.N.S. Louis Lumière, de même concernant les scans. Les photographies, lors de l'exposition des PPM, seront accompagnées d'un texte de présentation et de son d'informations (télévision, radio), relatif au sujet traité, afin d'apporter une dimension plus factuelle à la série photographique.

PLANCHES CONTACT : Partie Pratique de Mémoire











## **BIBLIOGRAPHIE :**

### **Ouvrages Théoriques**

- CHEVRIER Jean-François, *Les relations du corps*, Condé-sur-Noireau, Editions L'arachnéen, 2011, 245 p.
- CHIRON Eliane, TRIKI Rachida, KOSENTINI Nicène, *Paysages croisés, La part du corps*, Paris, Editions Publications de la Sorbonne, 2009, 149 p.
- COMAR Philippe, *Les images du corps*, Evreux, Editions Gallimard, 1996 [1993], 160 p.
- COUANET Catherine, SOULAGES François, TAMISIER Marc (sous la direction), *Politiques de la photographie du corps*, Paris, Editions Klincksieck, Collection L'image et les images, 2007, 212 p.
- SIBONY Daniel, *Le corps et sa danse*, Lonrai, Editions du Seuil, Collection Points, 2005, 414 p.

### **Ouvrages Esthétiques**

- BAURET Gabriel, MERLO Lorenzo, *Nouveaux Nus*, Modena Italie, Editions Contrejour, 1981, 136p.
- BORHAN Pierre, MAYOU Roger Marcel, *Splendeurs et misères du corps*, Bern, Editions Glanz und Elend des Körpers, 1988, 238p.
- EBONY David, HARRIS Jane, RICHARD Frances, SCHWENDENER Martha, VALDEZ Sarah, YABLONSKY Linda, *Curve : The female nude now*, Hong-Kong, Editions Universe, 2003, 208p.
- EWING William A., *Le corps, Œuvres photographiques sur la forme humaine*, traduit de l'anglais par Christine Rozier, Paris, Editions Assouline, 432 p.
- GIRARDIN Daniel, PIRKER Christian, BENHAMOU Yaniv, BLASER Christophe, MAILLER Charlotte, MARTIN Pauline, *Controverses, Une histoire juridique et éthique de la photographie*, Vérone, Editions Actes Sud et Musée de l'Elysée, 2008, 320p.
- GOMBRICH Ernst Hans, *Histoire de l'art*, Traduit de l'anglais par Combe J., Lauriol C. et Collins D., Paris, Editions Phaidon, 2006 [1950], 1046 p.
- MELIS Wim, *Nooderlicht : Sense of space*, Gromingen, Editions Stichting Aurora Borealis, 2001, 156p.

- PEARL Lydie, VIGOUROUX Yannick, LEONARDI Nicoletta, HAUDIQUET Annette, DI FELICE Paul, STIWER Pierre, BRAYER Marie Ange, GATTINONI Christian, GALEA Claudine, *Semaines européennes de l'image, 2<sup>ème</sup> édition : Le bâti et le vivant*, Luxembourg, Editions Café-crème, 2002, 160p.
- POIVERT Michel, DENAVE Jean Emmanuel, BEGHAIN Patrice, VERNERET Gilles, *La région humaine/Des corps dans la ville*, France, Editions Filigranes, 2006, 144p.
- PULTZ John, DE MONDENARD Anne, *Le corps photographié*, Paris, Editions Flammarion, Collection Tout l'Art Contexte, 2009, 175 p.
- ROUILLE André, MARBOT Bernard, *Le corps et son image, photographies du 19<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Editions Contrejour, 1986, 142 p.
- TOURNIER Michel, BEPOIX Michel, *Le nu photographié*, Mayenne, Editions Actes Sud, 2000, 106p.
- WEIERMAIR Peter, *The hidden image : Photographs of the male nude in the nineteenth and the twentieth centuries*, Germany, Editions The MIT Press, 1988, 190p.

## **Monographies**

- ADAM Hans Christian, *Eadweard Muybridge : The human and animal locomotion photographs*, traduit en anglais par Hilary Heltay, en allemand par Peter Bertges, en français par Wolf Fruhtrunk, Köln, Editions Taschen, 2010, 804 p.
- DARZACQ Denis, DESPLECHIN Marie, *Bobigny centre-ville*, Nantes, Editions Actes Sud, 2006, 160p.
- DARZACQ Denis, DESPLECHIN Marie, *La chute*, Espagne, Editions Filigranes, 2013, 62 p.
- DARZACQ Denis, *Hyper*, Italie, Editions Filigranes, 2009, 56p.
- GALASSI Peter, STORSVE Jonas, PACQUEMENT Alfred, *Andreas Gursky : exposition, centre pompidou, 13 février – 29 avril 2002*, Paris, Editions du centre Pompidou, 59 p.
- MINKKINEN Arno Rafael, *Body Land*, Milan, Editions Nathan, Collection Carré Photo, 1998, 60p.
- MINKKINEN Arno Rafael, *Catalogue d'exposition*, Barcelone, Editions Imatge primordial, 1991, 16p.
- MINKKINEN Arno Rafael, *Frostbite*, USA, Editions Morgan & Morgan, 1978, 96p.

- MINKKINEN Arno Rafael, PUJADE Robert, *Catalogue d'exposition 188<sup>ème</sup> monographie*, Saint-Ponts Editions Galerie municipale du Château d'eau, 1993, 20p.
- MINKKINEN Arno Rafael, PUJADE Robert, *Pori Paris*, Pori, Editions Porin Taidemuseo, 1985, 16p.
- MINKKINEN Arno Rafael, *Ten minutes past midnight*, Helsinki, Editions Gallen-Kallela Museo, 1998, 40p.
- MINKKINEN Arno Rafael, TOURNIER Michel, *Waterline*, Rome, Editions Marval, 1994, 112p.

### Sources Internet

- BAZOU Sébastien, *Philippe Ramette, l'équilibriste*, mis en ligne le 30 juillet 2013.  
Source : <http://www.artefake.com/PHILIPPE-RAMETTE.html> consulté le 26 février 2016.
- BECKER Noah, *Spencer Tunick is out in the open*, mis en ligne le 06 août 2009.  
Source : <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/spencer-tunick/>
- BENN Molly, *Les voyages de Ruben Brulat*, mis en ligne le 25 février 2014.  
Source : <http://www.oai13.com/portfolio/portfolio-les-voyages-de-ruben-brulat/>
- COIGNET Rémi, *Une conversation avec Stéphanie Solinas*, mis en ligne le 8 mars 2016.  
Source : <http://deslivresetdesphotos.blog.lemonde.fr/2016/03/08/une-conversation-avec-stephanie-solinas/> consulté le 15 mars 2016.
- GRINER Camille, *Ruben Brulat : L'Homme et la Nature en symbiose*, mis en ligne le 14 décembre 2015.  
Source : <http://www.boumbang.com/ruben-brulat/>
- LE HIR Lucie, *Ruben Brulat : Sharing Paths*, mis en ligne le 03 septembre 2013.  
Source : <http://berlinpoche.de/magazine/magazine/ruben-brulat-sharing-paths/>
- STEWART Pamela, *Interview with Spencer Tunick*, mis en ligne le 31 juillet 2013.  
Source : <https://ignitechannel.com/stories/artist-interview-with-photographer-spencer-tunick/>
- TAYLOR Alan, *The naked world of Spencer Tunick*, mis en ligne le 31 juillet 2012.  
Source : <http://www.theatlantic.com/photo/2012/07/the-naked-world-of-spencer-tunick/100344/>



- WOLFSON Julie, *Liberating the nude condition on a epic scale with stunning photography*, Interview : Spencer Tunick, mis en ligne le 17 juin 2013.  
Source : <http://www.coolhunting.com/culture/interview-spencer-tunick-photographer>

## Articles

- CONROD Daniel, *Le nu porte conseil – Spencer Tunick*, Télérama n°3160-3161, samedi 7 août 2010, p.68.

- DESBENOIT Luc, *Arles in black – Les rencontres photographiques d'Arles*, Télérama n°3314, samedi 20 juillet 2013, p.43.

- GUERRIN Michel, *Le corps signature. Les derniers autoportraits du finlandais Arno Minkinen amorcent le dialogue homme-femme*, Le Monde, mardi 22 septembre 1992, p.32.

- Inter Vista Vol. 4 n°22, avril/mai 2000, 48p.

- LE PRIOL Pierre-Yves, Rubrique Fidèle au poste, La Croix n°38478, lundi 05 octobre 2009, p.23.

- MONSARRAT Nils, *Une création toute nue*, Le Progrès – Lyon, édition Rhône, lundi 1<sup>er</sup> août 2005, p.23.

## TABLE DES ILLUSTRATIONS :

- Fig. 1 : DE VINCI Léonard, *Étude des proportions du corps humain selon Vitruve*, env. 1492.  
Source : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Homme\\_de\\_Vitruve](https://fr.wikipedia.org/wiki/Homme_de_Vitruve) consulté le 18 janvier 2016.
- Fig. 2 : DUCHENNE DE BOULOGNE Guillaume, *PC 4366 fig.45*, 1855 – 1856.  
Source : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=577835> consulté le 18 janvier 2016.
- Fig. 3 : Anonyme, *Homme du sud de l'Australie photographié selon les indications de T.H.Huxley*, env. 1870.  
Source : PULTZ John, DE MONDENARD Anne, *Le corps photographié*, Paris, Editions Flammarion, Collection Tout l'Art Contexte, 2009, 175 p, ill. 12 p.25.
- Fig. 4 : MUYBRIDGE Eadweard, *Animal Locomotion, Planche 202*, 1887.  
Source : ADAM Hans Christian, *Eadweard Muybridge : The human and animal locomotion photographs*, traduit en anglais par Hilary Heltay, en allemand par Peter Bertges, en français par Wolf Fruhtrunk, Köln, Editions Taschen, 2010, 804 p, ill. p.311.
- Fig. 5 : MAREY Etienne-Jules, *Course de l'homme Chronophotographie géométrique partielle*, 1886.  
Source : <http://www.inrp.fr/Tecne/Acexosp/Actimage/EJMarey.htm> consulté le 21 janvier 2016.
- Fig. 6 : BERTILLON Alphonse, *La photographie judiciaire avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques, Planche 7*, 1890.  
Source : [http://expositions.museedelaphoto.fr/regardeur/ficheprof.php?id\\_prof=44](http://expositions.museedelaphoto.fr/regardeur/ficheprof.php?id_prof=44) consulté le 19 janvier 2016.
- Fig. 7 : WESTON Edward, *Nude 227N*, 1936.
- Fig. 8 : WESTON Edward, *Pepper 30P*, 1930.  
Source : <http://edward-weston.com/> consulté le 23 janvier 2016.
- Fig. 9 : COPLANS John, *Back with Arms Above*, 1984.
- Fig. 10 : COPLANS John, *Torso*, 1984.  
Source : Fig. 9 : EWING William A., *Le corps, Œuvres photographiques sur la forme humaine*, traduit de l'anglais par Christine Rozier, Paris, Editions Assouline, 432 p., ill. p. 51.  
Fig. 10 : [http://i-ac.eu/fr/collection/176\\_torso-JOHN-COPLANS-1984](http://i-ac.eu/fr/collection/176_torso-JOHN-COPLANS-1984) consulté le 23 janvier 2016.
- Fig. 11 : MAPPLETHORPE Robert, *Derrick Cross*, 1980.
- Fig. 12 : MAPPLETHORPE Robert, *Lisa Lyon*, 1981.  
Source : <http://www.mapplethorpe.org/portfolios/> consulté le 26 janvier 2016.
- Fig. 13 : RADISIC Pierre, *Lucky*, 1983.
- Fig. 14 : RADISIC Pierre, *Sonja*, 1987.  
Source : EWING William A., *Le corps, Œuvres photographiques sur la forme humaine*, traduit de l'anglais par Christine Rozier, Paris, Editions Assouline, 432 p., fig. 13 : ill. p.44 et fig. 14 : ill. p.47
- Fig. 15 : RUBEN Ernestine, *Black Steel*, 1983.
- Fig. 16 : RUBEN Ernestine, *Neck to Neck*, 1983  
Source : <http://www.ernestineruben.com/> consulté le 26 janvier 2016.
- Fig. 17 : CRANE Barbara, *Human Form*, 1965.
- Fig. 18 : CRANE Barbara, *Human Form*, 1965.  
Source : EWING William A., *Le corps, Œuvres photographiques sur la forme humaine*, traduit de l'anglais par Christine Rozier, Paris, Editions Assouline, 432 p., ill. p380 et 381.
- Fig. 19 : BRANDT Brandt, *Nude baie des anges*, 1959.  
Source : <http://www.billbrandt.com/bill-brandt-archive-print-shop/nude-baie-des-anges-1959-pp14> consulté le 25 janvier 2016.

- Fig. 20 : DRTIKOL Frantisek, *Step*, 1929.
- Fig. 21 : DRTIKOL Frantisek, *Planche XXVII*, 1929.  
Source : <http://alafoto.com/listing/thumbnails.php?album=302&page=2> consulté le 9 février 2016.
- Fig. 22 : KEITA Seydou, *Sans titre*, 1949-51.  
Source : <http://www.seydoukeitaphotographer.com/fr/photographies/> consulté le 17 février 2016.
- Fig. 23 : WILSON Laura, *Richard Avedon photographing the Johnson sisters, wheat farmers, Wild Horse, Colorado*, 1983.  
Source : <http://www.laurawilsonphotography.com/avedonatwork.php#> consulté le 24 mars 2016.
- Fig. 24, 25 et 26 : WASIKSIRI Dow, images extraites de la série : *Local fashion in Kad Luang Market, Chiangmai*, 2010-2012.  
Source : <http://www.photoquai.fr/2015/photographes/dow-wasiksiri/> consulté le 17 février 2016.
- Fig. 27 : NACHTWEY James, Sudan, Famine victim in a feeding center, 1993.  
Source : <http://www.boumbang.com/james-nachtwey/> consulté le 23 février 2016.
- Fig. 28 : RIEFENSTAHL Leni, *A young Nuba working in a tobacco field. The young Nuba's body painted all over with white ashes has got a ritual meaning. It tells that he is a »kaduma« living in the Seribe (shepherd's camp)*, 1962-77.  
Source : <http://www.leni-riefenstahl.de/eng/dienuba/1.html> consulté le 24 février 2016.
- Fig. 30 : ROSSI Aldo, *Mary Ellen Clark, plongeuse olympique américaine, Hall of Fame pool, Fort Lauderdale, Floride*, 1993.
- Fig. 29 : WEIL Danielle, *Le lancement de la balle*, 1990  
Source : EWING William A., *Le corps, Œuvres photographiques sur la forme humaine*, traduit de l'anglais par Christine Rozier, Paris, Editions Assouline, 432 p., fig. 29 et 30 : ill. p. 194 et 195.
- Fig. 31 : LANGE Dorothea, *Crossroads Store, North Carolina*, 1939  
Source : <http://www.moma.org/collection/works/56616?locale=fr> consulté le 25 février 2016.
- Fig. 32 : RIBOUD Marc, *Le peintre Zazou, Paris*, 1953  
Source : <http://marcriboud.com/portfolio/> consulté le 22 février 2016.
- Fig. 33 : COURTIER Jean-Baptiste, image extraite de la série : *Natation synchronisée*, sans date.  
Source : <http://jeanbaptistecourtier.com/> consulté le 26 février 2016.
- Fig. 34 : ZANK Ben, *Sans Titre*, 2013.  
Source : <http://www.benzank.com/> consulté le 26 février 2016.
- Fig. 35 : CADRE Arthur, extraites de la série : *Wonderland Creatures*, sans date.  
Source : <http://www.arthurocadre.com/> consulté le 27 février 2016.
- Fig. 36 : RAMETTE Philippe, *Rational exploration of the undersea : irrational walk*, 2003-2006.  
Source : <http://laughingsquid.com/the-surreal-gravity-defying-photographs-of-philippe-ramette/> consulté le 26 février 2016.
- Fig. 37 et 38 : JR, extraites de la série : *Opéra Garnier*, 2014.  
Source : <http://www.jr-art.net/fr/projets/ballet-opera-garnier> consulté le 27 février 2016.
- Fig. 39 et 40 : NILSSON Bertil, extraites de la série *Naturally*, 2013 et 2014.  
Source : <https://www.bertil.uk/naturally/gallery> consulté le 27 février 2016.
- Fig. 41 et 42 : DARZACQ Denis, extraites de la série *La chute*, 2005-2006.  
Source : <http://www.denis-darzacq.com/portfolios.htm> consulté le 1er mars 2016.

- Fig. 43 : TUNICK Spencer, *Switzerland, Aletsch Glacier 1 (Greenpeace)*, 2007.
- Fig. 44 : TUNICK Spencer, *Barriers 1*, 1998.
- Source : <http://www.spencertunick.com/> consulté le 1er mars 2016.
  
- Fig. 45 : MINKINEN Arno Rafael, *Maroon Bells Sunrise, Aspen, Colorado*, 2012.
- Source : <http://www.arno-rafael-minkkinen.com/photographs.html> consulté le 1er mars 2016.
  
- Fig. 46 : BRULAT Ruben, *Racines recherchées, Gobi, Mongolie*, 2012.
- Source : <http://www.rubenbrulat.com/WORKS/2011-2013> consulté le 1er mars 2016.
  
- Fig. 47 et 48 : DARZACQ Denis, *La chute n°13 et La chute n°16*, 2005-2006.
- Source : [www.denisdarzacq.com](http://www.denisdarzacq.com) consulté le 1er mars 2016.
  
- Fig. 49 et 50 : DARZACQ Denis, *La chute n°06 et La chute n°08*, 2005-2006.
- Source : [www.denisdarzacq.com](http://www.denisdarzacq.com) consulté le 1er mars 2016.
  
- Fig. 51 et 52 : DARZACQ Denis, *La chute n°19 et La chute n°15*, 2005-2006.
- Source : [www.denisdarzacq.com](http://www.denisdarzacq.com) consulté le 1er mars 2016.
  
- Fig. 53 et 54 : DARZACQ Denis, *La chute n°02 et La chute n°19*, 2005-2006.
- Source : [www.denisdarzacq.com](http://www.denisdarzacq.com) consulté le 1er mars 2016.
  
- Fig. 55 : DARZACQ Denis, *La chute n°13*, 2005-2006.
- Source : [www.denisdarzacq.com](http://www.denisdarzacq.com) consulté le 1<sup>er</sup> mars 2016.
  
- Fig. 56 : TUNICK Spencer, *Switzerland, Aletsch Glacier 1 (Greenpeace)*, 2007
- Source : [www.spencertunick.com](http://www.spencertunick.com) consulté le 1er mars 2016.
  
- Fig. 57, 58, 59, 60, 61 et 62 : TUNICK Spencer, *Montauk 1, 2, 3, 4, 5 et 6 (Surfer's beach)*, 2009.
- Source : <http://ninethousandthings.com/spencer-tunick-shoot/> consulté le 26 mars 2016.
  
- Fig. 63 : *Capture d'écran du formulaire de participation*
- Fig. 64 : TUNICK Spencer, *Brazil 5*, 2002.
- Source : [www.spencertunick.com](http://www.spencertunick.com) consulté le 1er mars 2016.
  
- Fig. 65 et 66 : TUNICK Spencer, *Barriers 1*, 1998 et *Aletsch Glacier 4 (Greenpeace)*, 2007.
- Source : [www.spencertunick.com](http://www.spencertunick.com) consulté le 1er mars 2016.
  
- Fig. 67 : MINKKINEN Arno Rafael, *sans titre*, sans date.
- Source : [www.arno-rafael-minkkinen.com](http://www.arno-rafael-minkkinen.com) consulté le 1<sup>er</sup> mars 2016.
  
- Fig. 68 et 69 : ROUSSE Georges, *Las Vegas et Vue de côté de l'installation Las Vegas*, 2016.
- Source : [www.georgesrousse.com](http://www.georgesrousse.com) consulté le 05 avril 2016.
  
- Fig. 70 : MINKINEN Arno Rafael, *Maroon Bells Sunrise*, 2012.
- Source : [www.arno-rafael-minkkinen.com](http://www.arno-rafael-minkkinen.com) consulté le 1er mars 2016.
  
- Fig. 71 : MINKKINEN Arno Raphael, *Continental divide at Independence Pass*, 2013.
- Source : [www.arno-rafael-minkkinen.com](http://www.arno-rafael-minkkinen.com) consulté le 1er mars 2016.
  
- Fig. 72 : MINKKINEN Arno Raphael, *Sans Titre*, sans date.
- Source : [www.arno-rafael-minkkinen.com](http://www.arno-rafael-minkkinen.com) consulté le 1er mars 2016.
  
- Fig. 73 et 74 : MINKKINEN Arno Rafael, *Sans titre et Stranda*, sans date et 2006.
- Source : [www.arno-rafael-minkkinen.com](http://www.arno-rafael-minkkinen.com) consulté le 1<sup>er</sup> mars 2016.

- Fig. 75 : MINKKINEN Arno Rafael, *Oulujarvi Afternoon*, 2009.  
Source : [www.arno-rafael-minkkinen.com](http://www.arno-rafael-minkkinen.com) consulté le 1<sup>er</sup> mars 2016.
  
- Fig. 76 et 77 : BRULAT Ruben, *Racines Recherchées et Mouvement*, 2011-2013.  
Source : [www.rubenbrulat.com](http://www.rubenbrulat.com) consulté le 1<sup>er</sup> mars 2016.
  
- Fig. 78 : BRULAT Ruben, *Back on sulphuric acid pools*, 2015.
- Fig. 79 : BRULAT Ruben, *Lava*, 2014.  
Source : [www.rubenbrulat.com](http://www.rubenbrulat.com) consulté le 1<sup>er</sup> mars 2016.
  
- Fig. 80 et 81 : BRULAT Ruben, *Douces Brises et Cimes aux pas subtils*, 2011.  
Source : [www.rubenbrulat.com](http://www.rubenbrulat.com) consulté le 1<sup>er</sup> mars 2016.
  
- Fig. 82 et 83 : DARZACQ Denis, *Be Free*, campagne Nike printemps/été 2011.  
Source : <http://brusselsisburning.blogspot.fr/2011/03/be-free-nike-springsummer-collection.html> consulté le 13 mai 2016.
  
- Fig. 84, 85, 86 et 87 : DARZACQ Denis, *Hyper n°4, n°14, n°5 et n°8*, 2007-2009.  
Source : [www.denis-darzacq.com](http://www.denis-darzacq.com) consulté le 1<sup>er</sup> mars 2016.
  
- Fig. 88, 89 et 90 : DARZACQ Denis, *Hyper n°22, n°24 et n°30*, 2007-2009.  
Source : [www.denis-darzacq.com](http://www.denis-darzacq.com) consulté le 1<sup>er</sup> mars 2016.
  
- Fig. 91 et 92 : TUNICK Spencer, *Burgundy 1 (Greenpeace) et Aurillac 1*, 2009 et 2010.  
Source : [www.spencertunick.com](http://www.spencertunick.com) consulté le 1<sup>er</sup> mars 2016.
  
- Fig. 93, 94 et 95 : MINKKINEN Arno Rafael, *Fosters Pond Millenium, Fosters Pond et Fosters Pond*, 2000, 1989 et 1990.  
Source : [www.arno-rafael-minkkinen.com](http://www.arno-rafael-minkkinen.com) consulté le 1<sup>er</sup> mars 2016.
  
- Fig. 96 et 97 : *Captures d'écran du site Internet d'Arno Rafael Minkkinen*.  
Source : [www.arno-rafael-minkkinen.com](http://www.arno-rafael-minkkinen.com) consulté le 1<sup>er</sup> mars 2016.
  
- Fig. 98 et 99 : MINKKINEN Arno Rafael, *Daniel et Self portrait with Isabelle*, 1986 et 1999.  
Source : [www.arno-rafael-minkkinen.com](http://www.arno-rafael-minkkinen.com) consulté le 1<sup>er</sup> mars 2016.
  
- Fig. 100, 101 et 102 : BRULAT Ruben, *Accidents, Au temps disparu et Sulphuric acid pools*, 2009, 2012 et 2014.  
Source : [www.rubenbrulat.com](http://www.rubenbrulat.com) consulté le 1<sup>er</sup> mars 2016.
  
- Fig.103 : Charles DELCOURT, *Terril 02*, 2008-2014.  
Source : <http://www.charlesdelcourt.com> consulté le 12 mars 2016.
  
- Fig. 104 : CPIE CHAINE DES TERRILS, *Cartographie des terrils du Nord-Pas-De-Calais*, 2016.  
Source : <http://www.chainedesterrils.eu/carte.html> consulté le 12 mars 2016.
  
- Fig. 105 : FAURIE Karen, *exemple partie pratique de mémoire*, 2016.

## **TABLE DES MATIÈRES DES ANNEXES**

Planches contact	p.108
Jean-Baptiste Courtier	p.108
Ben Zank	p.109
Arthur Cadre	p.110
Philippe Ramette	p.111
JR	p.112
Bertil Nilsson	p.113
Entretien avec Denis Darzacq	p.114
Entretien avec Ruben Brulat	p.124

# PLANCHES CONTACT

Jean-Baptiste COURTIER

Série *Natation Synchronisée*, sans date.



Série *Escrime*, sans date.





**Ben Zank**



*Sans titre, sans date.*



*Decision, 2013.*



*Crossing the street, 2014.*



*Three, 2014.*



*Purgatory, 2014.*



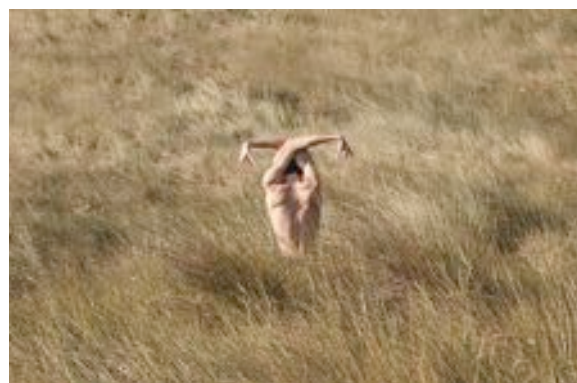
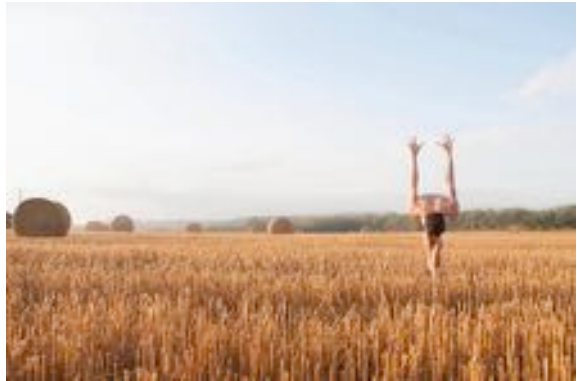
*Black Streak, 2014.*



*Untitled 223, 2013.*

**Arthur Cadre**

Série *Wonderland Creatures*, sans date.



**Philippe Ramette**



*Exploration rationnelle des fonds sous-marins, promenade irrationnelle, 2006.*



*Promenade irrationnelle, 2003.*



*Contemplation irrationnelle, 2003. Contemplation irrationnelle bis, 2003. Balcon 2, Hong-Kong, 2001.*



*Inversion de pesanteur, 2003.*



*Exploration rationnelle des fonds sous-marins (série), 2006.*





JR

Série *Opéra Garnier*, 2014.



**Bertil Nilsson**

Série *Naturally*, 2013-2014.



**FAURIE Karen, *Entretien avec Denis Darzacq*, Paris, le 12 février 2016.**

**Comment avez-vous eu l'idée de cette série (*La chute*) ?**

En 2004, il y a eu des émeutes en France, il y a deux jeunes garçons qui ont été électrocutés dans un transformateur électrique en banlieue nord de Paris. De là, il y a eu de grandes émeutes, dans toute la France. Il y a même eu un couvre-feu, c'était à un moment donné où toute la banlieue s'est enflammée. A longueur des médias, on racontait que la jeunesse populaire était une jeunesse qui n'avait aucune discipline, aucun sens du travail, aucune capacité d'expliquer qui ils étaient, ni ce qu'ils faisaient. Et moi, j'avais passé une année avant avec Marie Desplechin, à faire un travail sur Bobigny, qui s'appelle *Bobigny centre-ville*. J'avais vu, chez ces jeunes des milieux populaires, au contraire une volonté de participer à la marche des choses, et une grande attente d'être reconnus par la société. Et, tout d'un coup, ces médias critiquent ces jeunes en disant qu'ils ne savent faire que brûler des voitures et ne savent pas s'exprimer, ni politiquement, ni de donner sens, ni à leur forme, ni à leur lutte et que c'étaient des bons à rien. Je suis allé voir des jeunes gens qui habitaient dans des quartiers populaires, et qui ont un sens du travail, le sens de la concentration, de signifier quelque chose et je leur ai demandé de travailler avec moi. Cette idée m'est venue en 2003 quand j'étais allé en Algérie photographier des jeunes gens qui avaient été invités pour un spectacle de hip hop à venir en France, et ils répétaient à Alger, c'était la sortie de la guerre civile algérienne, il y avait donc une énergie chez ces jeunes assez considérable. Et, quand je faisais des photos, ils n'arrêtaient pas de bondir d'un endroit à un autre. J'avais fait des photographies relativement conventionnelles de hip hop jusqu'au moment où je me suis dit, entre ce que j'ai vu à Bobigny et ces photographies faites en Algérie, il y a quelque chose qui pourrait se mélanger et donner forme à mon questionnement. C'est-à-dire que pour moi, une image c'est une question, ce n'est pas une réponse. Une image n'est pas là pour donner des solutions, elle est là pour poser les problèmes, qu'est-ce qu'il se passe ? Est-ce qu'on laisse tomber nos jeunes des milieux populaires ?



Donc, au sens propre, je leur donne les moyens de trouver dans l'espace du cadre, qui est une métaphore de la société, leur capacité ou non à rebondir, à se laisser tomber, des phrases que l'on peut même utiliser dans le langage courant. Trouver son équilibre ou encore défier les lois naturelles de la gravité. Autant de termes qui s'adaptent particulièrement à une jeunesse qui ne trouve pas sa place dans la société.

**C'est donc pour cela que vous l'avez appelée *La Chute* ? Ce n'est pas un choix anodin...**

C'était à l'époque une façon de donner plus de puissance à ces questionnements. Je pense qu'aujourd'hui, je ne l'appellerai pas comme ça. Ça renvoie comme dans certaines images à notre mythologie, la chute, ça veut dire beaucoup de choses, la chute d'Icare, par orgueil il chute, mais plus simplement il y a la chute, le chômage, le déplacement, la perte de confiance en soi, la chute dans un parcours, quelque chose qui enraille le mécanisme, il y a tout ça qui est derrière évidemment.

**Quand vous avez présenté ce travail, les images étaient-elles accompagnées de textes ?**

J'ai profité d'un anniversaire, c'était les 15 ou 20 ans de l'agence Vu et Christian Caujolle avait trouvé les moyens de faire un événement et on devait faire les photos sur Paris. Qu'à cela ne tienne, mes jeunes des quartiers populaires je ne les ferais pas sauter à Bobigny mais à Paris. Et donc j'avais un petit moyen de subventionner mon boulot. Ces images parlent d'elles-mêmes, je pense qu'une image forte c'est une image qui n'a pas besoin de texte, c'est une image complexe qui a différents degrés de lecture. Je pense que des enfants de 10 ans se disent c'est chouette, Superman et puis d'autres qui travaillent dessus de manière plus réfléchie. Ces différentes lectures me paraissent pertinentes, elles se juxtaposent, elles se superposent, ce qui fait la richesse d'une image. Les textes varient avec le temps, avec l'époque, avec la maturité, c'est les photos qui priment, qui sont le vrai langage.



### **On voit rarement les visages des danseurs, pourquoi ?**

Parce que ce n'est pas le portrait de Pierre, Paul ou Jacques, c'est le portrait d'une jeunesse, et je voulais que ce soit des archétypes, plutôt des stéréotypes, plutôt que des personnes réelles, c'est un jeune auquel on peut s'identifier. Sauf la première photo qui s'appelle la chute n1, où le garçon nous regarde droit dans les yeux.

### **L'aspect vestimentaire nous permet de les ancrer dans cette réalité, d'informer ?**

C'est ça qui est particulier, ces photographies, elles ont déjà 10 ans, on n'est pas surpris par leurs costumes. Ça c'est une chose à questionner, c'est aussi une façon de réfléchir à notre époque, entre les années 50 et les années 60, c'est inouï la différence qu'il y a au niveau vestimentaire, de même pour les années 60/70... Et tout d'un coup tout s'arrête, qu'est-ce qu'il se passe ? Pourquoi est-ce qu'on ne peut plus inventer un vêtement moderne et nouveau ? Pourquoi est-ce que la rue ne change pas tant que ça ? Elle change un peu, mais pas tant que ça. Ça c'est un questionnement intéressant sur la mondialisation, une normalisation, une dégradation des différences, où tout le monde s'habille pareil, à Moscou, à New York, à Pékin. C'est flagrant, quand on voit les photos de Pékin, on se demande si c'est Tokyo, alors qu'il y a encore 15 ans c'était évidemment Pékin. Et là, il y a donc le questionnement sur ce que c'est d'être ensemble, qu'est-ce que ça veut dire cette évolution-là. Après, moi, ce qui m'intéresse c'est la façon dont les jeunes sont habillés aujourd'hui. Je ne vais pas leur demander de se déguiser en costume. A part un employé de la BNP en stage, qui s'habille en costume aujourd'hui ? Pas grand monde.

### **Ce que je veux dire c'est que ça cloisonne socialement les personnes dont vous parlez.**

Je crois que c'est pire que si je les avais habillés en costume cravate, que là ils auraient été vraiment cloisonnés. L'idée est que tout le monde puisse s'y identifier. Le seul point était de ne pas avoir de marques visibles, mais maintenant les signes des marques ont disparu dans la mode, il y a 10/15 ans c'était énorme, il y avait des Nike, des gros logos Adidas, maintenant c'est plus discret. A l'époque, c'était ça l'élément, ne pas se transformer en porte marque.

**Le corps dans vos images est un corps-objet ? Par l'absence des visages, le questionnement de la forme, des impulsions, les formes non habituelles... Le corps est-il un outil vecteur de sens en photographie ?**

Evidemment. J'ai été longtemps photographe de presse, et le visage d'un acteur, d'un écrivain, d'un politique quand il est photographié pour un journal, c'est tellement devenu conventionnel, la grille d'expressions, que je ne m'y reconnais plus. C'est-à-dire, que je vois le complice, le neutre, le souriant communiquant, tout ça, ça me dégoûte, je n'en peux plus. On joue tellement avec sa propre image, je ne suis pas contre, mais ça ne m'intéresse pas de faire des visages. Pour ce projet-là, ça ne m'intéressait pas de faire des visages. Et puis, quand on parle d'espace, c'est une métaphore de notre société puisque c'est une situation en 3 dimensions. Et bien la photographie parle beaucoup de cet équilibre du corps dans l'espace. Donc il était pour moi plus intéressant de montrer le corps en entier qui, à la façon d'un Charlie Chaplin, à la façon d'un jongleur, d'un danseur de hip hop, trouve son équilibre dans le cadre. Moi, je pense que se sont des corps sujets, c'est-à-dire qu'il y a tout de même cette idée extravagante de défier la loi de la pesanteur. Et donc une espèce d'acte très volontariste qui est le propre même de la jeunesse. A 50 ans, tout le monde sait que, quand on jette une pomme en l'air, elle retombe, et on n'essaye pas de faire le contraire. Ou alors, on fait autrement, à la façon de Ramette, il contourne les lois de la physique à l'aide d'un appareillage. La jeunesse c'est sa volonté qui détourne les lois de la physique. Ce n'est pas son intellect.

**Ces jeunes, ce sont des jeunes que vous avez rencontrés ? Vous les avez choisis comment ? C'était une envie d'avoir des danseurs ?**

Je suis allé dans la première salle de répétitions de hip hop qu'on m'a indiquée. Au début oui, c'était important d'avoir des gens qui avaient la maîtrise d'une certaine discipline, aujourd'hui, je me rends compte que, quand on a 18 ans, on fait un peu de gymnastique, de piscine, de danse, on fait ce qu'on veut avec son corps. Maintenant n'importe qui peut faire ces images-là, mais à l'époque je pensais que c'était nécessaire de travailler avec des personnes expérimentées.

**Comment choisissez-vous les lieux des photos ? Ils sont quand même particuliers. Ils nous informent mais ils sont uniformes et esthétiques.**

Pour moi, c'était important de parler de la ville, sans la nommer, ensuite une ville qui soit comme un fond qui dialogue avec le corps mais qui ne prenne pas le pouvoir. Donc, si vous voulez, je ne peux pas me battre avec une voiture ou avec la pizza Pino, ou un feu rouge, une interdiction de stationner, c'est trop fort. « Venez manger ma pizza au feu de bois », ça tue l'image, il n'y a plus de poésie, on est dans le ici et maintenant, il n'y a pas de poésie possible avec des choses aussi triviales. Donc j'essaye de cadrer la ville en excluant tous ces éléments parasites.

**Comment choisissiez-vous les positions des danseurs ? Vous les faisiez danser et vous capturiez un envol ?**

Non, je leur disais : j'aimerais faire des photos de toi où tu quittes le sol, ils faisaient absolument ce qu'ils voulaient mais il fallait qu'ils fassent des figures où, à un moment donné, les quatre membres pendant une fraction de seconde quittent le sol. De façon à ce qu'ils soient à jamais en lévitation, c'est le principe même de la photographie.

**Il y avait donc une part de hasard ? Vous ne saviez pas quelles images vous alliez obtenir ?**

Non, jamais, parce que c'est ça aussi l'école du journalisme, c'est d'aller dans une situation mais de ne pas la dessiner de façon immuable. Je fais avec ce qui m'entoure, avec le réel. Je ne suis pas en train de projeter mon fantasme dans un studio, je compose avec le réel.

**Vos images sont construites de manière harmonieuse, elles fonctionnent entre elles, vous n'avez pourtant pas du tout le même cadrage, le même point de vue de l'une à l'autre, pourquoi ?**

Il y a une harmonisation dans la façon donc je concevais le décor. Il ne fallait pas que ce soit non plus le Paris historique, touristique. C'est un Paris sans qualité, c'est le Paris de nous tous. Il faut chercher, s'éloigner, se rapprocher. C'est une question de composition, il n'y a pas d'explication, d'intelligence ou de raison.

C'est juste un rapport au cadre. Je regarde, tiens je vais faire une photo là, peut-être sur la même pellicule, j'aurais des photographies plus près et puis au final je garde celle qui est lointaine. Je suis à la recherche du cadre, d'ailleurs c'est rare qu'il y ait trois photos de suite qui se ressemblent.

### **La question du hasard dans les positions des modèles est-elle essentielle ?**

C'est tout à fait essentiel dans ce travail, c'est-à-dire que je conçois la photographie comme un échange, pour cette série-là, parfois je travaille à l'atelier et je fais des choses qui sont maîtrisées du début à la fin, mais j'aime l'accident, j'aime la vie, et j'aime faire que mon intelligence et celle du modèle travaillent en commun à un projet. Je suis à l'écoute de l'autre pour faire l'image. C'est donc le laisser vivre dans son cadre et le laisser imaginer ce que j'ai proposé, trouver son équilibre dans le cadre, se trouver dans des situations où le corps est en lévitation et, en fonction de ça, ils travaillent leur mouvement.

### **Vous avez transposé *La Chute* en la série *Hyper*, pourquoi ?**

Parce que je pense que je n'avais pas fait le tour, je pense qu'il y avait des choses à dire, d'abord dans l'écriture, on peut dire que *La Chute*, c'est une écriture assez classique. Le rapport des couleurs, on est dans quelque chose de très ton sur ton, on est dans un monde assez classique. Presque froid. Dans *Hyper* c'est le contraire, c'est le baroque, c'est le pop, c'est l'hyper coloration. A l'époque, Nicolas Sarkozy venait d'être élu président de la république, et le premier geste qu'il a fait en tant que président de la république française c'est d'aller faire du jet-ski autour du yacht de Bolloré. Un homme publicitaire à l'époque avait dit aussi si l'on n'a pas de Rolex à 50 ans, on n'est pas un homme. Je me suis dit, tiens, il y a une question qui émerge, c'est le glissement sémantique entre être et avoir, moi, mon père m'avait expliqué que, pour être un homme, on avait des devoirs moraux, il fallait se comporter comme ci et comme ça et non pas avoir ceci et cela. Or, avec cet homme politique qui devient président, son geste politique premier n'est pas un geste politique national, c'est un geste de vacances, qui est une insulte inouïe pour le peuple français.

On marche sur la tête. Je voulais mettre en photo cette tension entre être et avoir, et bien sûr un corps jeune qui est en devenir est tirillé par ces questions, est-ce que je dois gagner beaucoup d'argent, qu'est-ce que c'est que d'être un homme ? Tout d'un coup, le mettre en forme dans un supermarché, en face de 653 shampoings différents, il y avait quelque chose qui faisait sens. Vous remarquerez, les corps sont beaucoup plus présents, beaucoup plus frontaux, plus là, plus directs, c'est une icône plus baroque, d'où la couverture du livre *Hyper* qui est comme une crucifixion. J'utilise aussi le langage de la peinture baroque et ça va même jusqu'à la peinture maniériste. Je trouve que ces images-là, elles sont peut-être fausses, mais elles sont tellement fausses qu'elles sont vraies, elles sont justes. Je leur avais proposé de faire des gestes qui étaient tout à fait inutiles, des gestes inutiles dans un environnement où le moindre centimètre est pensé, pour donner à vendre ou à acheter devient un geste politique. Voilà pourquoi j'ai trouvé intéressant de reproduire ce travail dans les hyper. Je leur ai donné deux formes, que je n'expose jamais ensemble, puisque cela n'a pas de sens. Qui ont comme, à mon avis, un développement logique, de la place de chacun de nous dans notre société.

**Dans un certain sens, n'avez-vous pas profité d'un esthétisme qui fonctionnait en le transposant à un autre sujet en se disant que cela fonctionnerait tout de même ?**

Je ne crois pas, tout d'abord c'est une esthétique qui n'est pas la même, c'est un principe. *Hyper* a plu à des gens qui n'ont pas aimé *La Chute*, mon galeriste à New York ne s'intéresse qu'à *Hyper*. Je pense que ce sont des choses très différentes et je pense que je n'ai pas eu tort. Quand on invente quelque chose, il n'y a pas tellement de raisons de ne pas en profiter. Et de le développer comme on l'entend, personne ne me dictera ma façon de faire. Il y a des écritures qui sont redondantes, comme Antoine d'Agata, c'est la même photo depuis 30 ans, là on peut se poser la question. Mais réfléchir à une forme et la donner dans un autre sens, il m'a semblé que c'était légitime.

Un corps, c'est être et, dans un environnement donné, quand tout à coup son environnement n'est qu'un environnement marchand, souvent des jeunes populaires sont baladés de stage en stage, ils n'ont pas les moyens de s'acheter tous les produits qu'on leur propose dans ces magasins, qui sont les seuls lieux de rencontre. Il n'y a pas d'espace, on est en prison.

**Quand on travaille le corps, il y a forcément un enjeu esthétique flagrant, on parle de notre corps et de celui des autres. Qu'en pensez-vous ?**

Evidemment, je viens de faire un projet pour l'Opéra de Paris, on me demande de faire des photographies des danseurs. C'est le truc casse-gueule par excellence, rien n'est plus laid que la photo d'un danseur, parce que c'est ridicule, parce que ce qui est beau c'est quand il danse, mais quand il est habillé en tutu et qu'il est dans les rues de Paris c'est ridicule. Ou, sur la scène, les photos de Benjamin Millepied de ses ballets, même Black Swan, c'est atrocement emmerdant. On est dans une telle convention et tout à coup quelqu'un qui fait un morceau de danse photographié, c'est juste ridicule. C'est très mauvais JR, ce n'est pas important que ça marche bien. Ça marche car c'est populaire et démagogique. JR est très démagogique, le jour où il a décidé d'appeler la série *Les femmes sont formidables*, et Les noirs ont le sens du rythme ? ça veut dire quoi ? C'est tellement ridicule, on dirait une émission de TF1. C'est rien, ça veut rien dire. Ça marche parce que les gens n'imaginent pas que la photographie puisse faire autre chose que quelque chose de démonstratif. JR je trouve ça très mauvais, alors qu'au début, il y avait quelque chose de très sympathique, quand il a fait ses grimaces sur les murs, c'était assez amusant, cette utilisation de photographie en immense. Ce n'est pas sérieux, pour moi, c'est une facétie d'étudiant d'école. Il y a un côté démagogique, pas chez Coplans, mes poils, mes plis, ma graisse, mon corps. Il ne veut pas qu'on soit distraits par un arrière-plan. Leur arrière-plan c'est joli, c'est une distraction. Qu'est-ce qui plaît, qu'est-ce qui ne plaît pas ? Ce n'est pas très important, on ne fait pas les choses pour avoir du succès. Elles disent peut-être pour eux la beauté des corps, peut-être beaucoup de choses, mais ce qu'elles disent ne m'intéresse pas, c'est grossier, ça manque de subtilité, de nuances, c'est facile.

**Quand vous créez vos images, vous partez d'un sujet, d'un questionnement et après vous avez l'idée de la forme de l'image ? Quel est votre processus créatif ?**

C'est un peu les deux, le hasard, et en même temps tout ça se tient. En regardant mon travail depuis le début, il est toujours question de la marge, des minorités, de marginal et minoritaire, les jeunes, minorités ethniques, sexuelles, physiques et psychiques. Maintenant, j'essaie d'extrapoler ça de façon plus abstraite, on est tous envahis de ces protections en polystyrène, qui entourent les objets de consommation que l'on vient d'acheter, et ces objets n'existent pas par eux-mêmes et pour eux-mêmes. Je les photographie, au centre de l'image, et je ne m'intéresse pas à ce qu'ils ont protégé mais plutôt de m'intéresser à eux comme des sujets. Inverser les sujets.

**Vos objets deviennent donc des sujets ?**

Oui, c'est toujours la même chose, parfois on a envie d'être en contact avec le réel, parfois non. *La Chute, Hyper, Act* et même les *Nus*, c'est les mêmes images, c'est toujours la même chose, être différent mais pas victime.

**Vous avez une homogénéité dans votre façon de traiter le sujet, on retrouve votre style d'image, comment l'expliquez-vous ?**

C'est la nature qui dialogue avec la culture, mais justement, après, il y a tout un protocole de réflexion qui est : comment faire pour que la personne qui est nue et qui n'est pas mannequin et qui n'est pas vendeur, ne soit pas une victime, toute la question est là. Et c'est les questions que les photographes dont vous m'avez parlé tout à l'heure ne se posent pas (Tunick, Minkinen, Brulat). Ce qui m'intéresse c'est de ne pas être victime, car je ne suis pas une victime, et je ne veux pas l'être, je me bats pour ne pas l'être. Je n'aime pas les plaintes, j'aime le combat. Comment on fait pour ne pas être victime, et bien on marche, quand on marche la lecture de l'image a deux possibilités, ou la personne arrive ou elle part. Et comme je ne donne pas de réponse, ça ouvre.



On dit toujours que, quand on prend son destin en main, c'est que l'on marche, on va de l'avant, on est acteur de ses propres vies, ensuite pour ne pas créer un malaise, ne pas créer une prise d'otage, les modèles ne regardent pas le photographe. Ce qui fait que vous, spectateurs, quand vous regardez l'image de ce nu qui marche, ce nu ne vous regarde pas, il ne vous voit pas. Absent, irréel, comme un rêve. Cette image est-elle réelle ou fausse ? Or, tout est réel, c'est important de trouver un équilibre entre le fond et la forme. Le fond c'est la forme, le fond induit la forme. Comment mettre le fond en forme ?

**Pouvez-vous me donner un avis sur les références de mon corpus ?**

Minkkinen

Il a une poésie gnangnan, je trouve ça vain. C'est toujours un bras au dessus de l'eau, des épaules dans une onde, je préfère bien plus Coplans, parce qu'il y a pas cette esthétisation du corps, qu'est-ce que c'est qu'un corps ?

Ruben Brulat

Je ne connaissais pas mais ça ne m'intéresse pas énormément, c'est un peu niais. C'est esthétisant, c'est surjoué, un peu lourd. Ces photographies manquent d'ancrage dans la réalité, quel est le but ? Faire joli ?

Spencer Tunick

Marrant, à poil, performance, fait penser à flashmob, populaire, amusant. Plus performance que photo. Je sais pas de quoi ça parle, j'ai du mal à comprendre de quoi il veut nous parler. Des trois c'est celui que je préfère.

**Pouvez-vous me donner quelques artistes qui vous intéressent dans ce cas ?**

Valérie Belin, Stéphane Couturier, Faigenbaum, des gens qui ont une réflexion sur l'image, du sens derrière.

**FAURIE Karen, *Entretien avec Ruben Brulat*, par e-mail le 29/03/16 et le 03/04/16.**

**Dans un premier temps, pouvez-vous me parler de votre parcours ? Comment en êtes-vous arrivé ici, votre style photographique a-t-il beaucoup évolué depuis vos débuts ?**

Autodidacte, ma pratique artistique s'est développée par des rencontres, des visites, et l'expérience de la vie. Au niveau de la photographie, j'ai appréhendé rapidement un style visuel, qui est venu plutôt naturellement, influencé en grande partie par l'école de Düsseldorf.

**Quels sont les photographes qui vous inspirent ?**

Dès le début de ma découverte de la photographie, Crewdson ou Gursky évidemment, ensuite, je pense que des travaux d'artistes aux pratiques plus larges m'ont marqués comme Kiefer, ou les sculptures de Serra. Visuellement, ils ont eu une grande influence, Anthony Gormley, ou bien Pierre Huyghes. J'ai aussi découvert par une galerie le travail de Wynn Bullock, intéressant.

Mais sûrement, les plus grandes influences se font face au monde et ce qu'il amène le long du chemin, des rencontres humaines aux questions qu'il pose. Les textures, les forces à l'œuvre, les événements, les découvertes et les théories scientifiques, sont au centre de mes inspirations.

**Pourriez-vous m'expliquer l'évolution et les différences de vos séries photographiques ?**

*Primates* 2009-2010 fut le travail qui a déclenché ma pratique artistique, l'embrassement de la Nature et le questionnement qui vient avec, *Immaculate* fut en parallèle durant la même période. Le point clef des périodes est mon éloignement de l'autoportrait, qui aujourd'hui est au centre de ma photographie. Après ces deux séries, par peur principalement de ce que je trouvais en approfondissant le travail, je me suis éloigné de l'autoportrait pour me confronter à l'autre, en même temps durant une expérience hautement personnelle, cette longue pérégrination d'un an et demi 2011-2013 à travers les terres s'étendant à l'Est.

Une fois rentré, je me suis confronté à nouveau à ce moi que j'avais enfoui. Et j'ai repris ce travail d'autoportrait 2014-2015 qui amena tout un éventail de nouvelles questions sur ma propre existence, sur la vie et l'espace dans une plus large mesure, étendant le champ de vision à la cosmologie, et les forces au-delà de la simple nature de mon enfance (les Alpes etc..) à laquelle je m'étais confronté. Je reviens tout juste d'un travail de 3 mois dans les volcans indonésiens, où j'ai effectué des peintures abstraites, dans les cratères, à la lueur des éléments prêts à tout emporter, des nouvelles réponses et surtout des nouvelles questions, la quête suit son cours.

**A propos de votre série *Paths*, comment avez-vous eu l'idée de cette série ?**

**Quel est votre propos ?**

L'idée de faire un projet qui, sans durée définie, à la recherche de l'image parfaite, pas uniquement visuellement, la beauté n'étant que l'outil, mais en allant chercher et surtout attendre que le moment parfait se crée de part lui-même le long du chemin qui dura presque deux années au final, pour quinze images, dont trois détruites lors de leur envoi au labo sur Paris.

**Pourquoi utilisez-vous le corps ? Et pourquoi est-il nu ?**

En 2010, je suis allé dans la nature islandaise, marcher. Sans but réel autre que les pas l'un après l'autre. Un soir, près du bivouac, les nuages enveloppaient la montagne légèrement, une roche était posée sur le flanc de celle-ci. Une force inconnue m'envahit du plus profond de mon être, quelques instants et je courais vers ce rocher, nu. Allongé, une paix s'installa et une grande joie. La quête continue depuis.

**Vous m'avez expliqué pourquoi le corps est nu, il crée forcément un discours différent d'un corps habillé, la relation à la Terre est alors charnelle, le corps est donc nu pour appuyer la relation avec ce qui l'entoure ?**

Une tentative, un essai, pour arriver à une symbiose avec parfois succès, parfois échec, une recherche du « sentiment océanique », se sentir Un avec le Grand Tout.

### **Comment choisissez-vous les lieux ? Les positions des corps ?**

La marche est une étape centrale, à un moment, parfois quelques minutes, parfois quelques semaines, un endroit se révèle, une harmonie, une force qui se dégage, les textures, les lumières, l'humeur, tout est réunit. L'image apparaît.

### **Comment construisez-vous votre image ? Le cadre, le point de vue. Pourquoi avoir un point de vue aussi éloigné du corps ?**

Tout va très vite, et les plans sont choisis, dans une démarche visuelle, je ne montre jamais le ciel, c'est la Terre, le sol, sa nature et sa texture qui m'intéressent. Le ciel est aussi l'échappée, que je ne souhaite pas. L'infini, qui est là où c'est justement fini, là où l'homme est. Ce qui est primordial « *L'univers est l'Homme, l'Homme est l'univers.* » A.Koestler.

### **Vous précisez qu'il n'y a pas de ciel dans vos images, pas d'échappatoire, pourquoi ?**

Le ciel est l'infini, l'imaginaire allant à son gré vers des paysages lointains, distants et différents de ce que je souhaite véhiculer, la rencontre du corps et de la Terre est ce qui importe. De perdre le spectateur, dans la notion d'échelle aussi. Déstabiliser les repères.

### **Quel appareil utilisez-vous pour la réalisation de ces images ? Pourquoi ?**

La chambre photographique s'est imposée, de par sa prise du détail, souvent dans des zones reculées, le non besoin d'électricité et le sens même de la prise de vue matérielle qui, dans chaque cas, se résume à une voire deux prises de vue au maximum. Une pour les autoportraits. Le moment se passe et s'évanouit dans le vide du temps.

### **Dans vos images, les corps sont inertes, sans tension, pourquoi ?**

Peut être trouvent-ils une sorte de paix, en autoportrait, c'est la sensation qui m'envahit à chaque expérience. Mais aussi de joie et de souffrance parfois. Ce qui est bon.

**Quel est le rôle de l'arrière-plan ? Quel est le rôle du corps ? Cherchez-vous une symbiose entre eux ?**

Je reviendrai à la question sur le cadre et le point de vue. La réponse est dans la citation de Koestler. Qu'est-ce que l'Homme, et l'expérience d'être Homme.

**Les paysages dans vos images sont majestueux, sans le corps, ils pourraient exister en tant que tels, pourquoi avoir choisi de tels paysages, hormis leur esthétique ? Le rapport d'échelle est également très spécifique, le corps est tout petit dans cette grande nature, pourquoi ?**

Une question qui approche la philosophie, « *L'univers est l'Homme, l'Homme est l'univers.* » A.Koestler, cette citation dont je vous ai parlé précédemment est centrale, quelle représentation de la Nature (Nature en notion de ce qui englobe tout ce qui nous entoure). La taille et la visibilité de l'Homme sont à l'image de sa situation, vulnérable, en simple passage. Cette notion de passage se révèle de plus en plus comme un point pivot de toutes les réflexions et questions qu'amène le travail.

**Le corps est offert au paysage, inerte, pour moi le corps n'est plus acteur/sujet mais soumis face à cette nature. Que voulez-vous dire à travers ces positions ?**

Il y a une tension, et, un temps, un relâchement complet, le corps en effet est sujet souvent à ses limites physiques, se contractant sous le coup du froid. Dure condition de l'être ! Les positions sont toujours en laisser aller, décidé sur le moment, le corps tournant le dos pour éviter de rentrer dans l'intime (visuellement), aussi pour s'isoler d'une certaine manière, chérir ce moment d'incroyable intensité, le garder pour soi.

**Comment choisissez-vous l'emplacement du corps dans ces immenses paysages ?**

Le placement est avec les attirances vers certains rochers ou textures, vers aussi une certaine harmonie visuelle qui permettra à l'image qui témoigne de trouver son équilibre.

**Le lieu choisi est-il plus important que le modèle, si non, pourquoi les mettez-vous au même niveau d'importance ? Souhaitez-vous faire passer l'idée que l'Homme n'est pas si central dans cet univers, que la nature est au-dessus de tout ?**

Toujours dans cette quête et les questions concernant l'Homme et ce qui l'entoure, l'Homme n'est certainement pas central, et surtout uniquement de passage. La Nature, comme lui, est en perpétuel changement d'état dans un flux constant, une chute dans le temps.

**Dans votre série *Commencements*, il s'agit d'autoportraits, pourquoi ? Au niveau du sens de vos images, que voulez-vous exprimer par votre propre corps ?**

La confrontation directe avec ma propre condition, et surtout le besoin profond enfoui au fond de l'être de se confronter à des textures nouvelles, des températures à la limite, se brûler parfois, saigner, souvent. Tout commence avec ces urgences qui contrôlèrent mon corps vers ce rocher islandais. *Commencements* est l'acceptation aussi de ce besoin, que j'ai essayé de bloquer par peur, peut-être, de ce que je trouverai. Aller dans une zone où l'Homme a commencé son histoire, le Rift, où la vie dans des conditions similaires a pris ses formes primaires. Rencontrer ces forces cosmologiques à l'œuvre, est central pour nos origines et de facto notre existence.

**Vous parlez de quête de sensations dans vos images, s'agit-il alors uniquement d'une performance où l'image est un témoin du moment ? Le rôle photographique est-il majeur ?**

La photographie est une trace, un témoignage de ce moment où les sensations et les forces intérieures prennent le dessus.

**Commencements n'est au final pas une suite de *Paths*, on y retrouve votre propre corps, des images sans corps, des points de vue beaucoup plus proches, quel est donc le propos de cette série ?**

L'exploration se poursuit, et donne de nouveaux indices, en effet. Ma pratique évolue depuis le début de cette série, qui contient une sculpture, une sphère exposée à Milan l'an dernier. L'idée du médium de photographie m'a posé beaucoup de problèmes dès le début, et un ressenti de limite s'est rapidement révélé. A présent, j'aborde tout avec leur statut d'outils, de langage.

Je suis en ce moment dans un projet de peinture depuis une année, dans une zone de volcans en Indonésie, qui a amené beaucoup de nouvelles questions et quelques réponses. La démarche doit, je pense, toujours amener et poser ces questions. C'est au centre de ma pratique, sur notre existence, l'inexistence, celle de la vie, celle de l'Homme, et la confrontation, la relation que l'on se fait avec ce qui nous entoure.

**Dans le cadre de mon mémoire, j'étudie également les oeuvres de Denis Darzacq (*La Chute*), Arno Rafael Minkinen et Spencer Tunick. Pourriez-vous me donner votre avis sur leurs pratiques ? Trouvez-vous un certain rapprochement entre votre travail et le leur ?**

J'aime l'aspect performatif de Denis Darzacq, qui m'avait marqué dès mes débuts, Minkinen évidemment, même si je ne l'ai découvert que plus tard, son approche de symbiose visuelle est importante mais m'a moins marqué, son corps dans sa recherche du beau, des lignes est intéressant, très humaniste. Tunick, pour ses confrontations des hommes entre eux, intéressant travail de mœurs, et de non individualité. Tous de fascinants travaux qui m'ont marqué dans les premières années.



**Votre style photographique est affirmé et l'on peut reconnaître facilement vos images, avez-vous peur de tomber dans une pratique qui vise uniquement l'esthétique pour l'esthétique ? Pensez-vous que le propos de vos images soit facilement compréhensible ?**

L'esthétique est là pour servir, c'est le langage. L'évidence, le moment ou le travail, tombe dans la vérité dans l'osmose. Seulement pour un temps, avant le retour des doutes et des questions. Ce moment là, cette recherche, cette suite, ouvrir la prochaine porte, est la quête.

La dernière série *Commencement* montre la suite du travail, ce qui arrive. Face à mes toiles dans les cratères ici en Asie, qui m'ont amené à de nouvelles limites, à l'abandon total ou l'embrassement de l'être et son expression face à ces forces qui nous créent ou nous prennent, c'est évident.