

## **La photographie documentaire collaborative**

*La diversité des voix dans le documentaire photographique collaboratif : impliquer les personnes photographiées dans l'élaboration et la perception du récit.*

Séléne BRAULT

### **Mémoire de master 2**

Sous la direction de

*Alix HÄFNER*, enseignante de prise de vue à l'ENS Louis-Lumière

*Karine CHAMBEFORT-KAY*, maîtresse de conférences en civilisation britannique contemporaine / culture visuelle à l'Université Paris Est Créteil

### **Membres du Jury**

Véronique FIGINI, maîtresse de conférences en histoire de la photographie

Pascal MARTIN, professeur des universités à l'ENS Louis-Lumière

Lydia ECHEVERRIA, chercheuse en histoire et esthétique de la photographie contemporaine

*Alix HÄFNER*, enseignante de prise de vue à l'ENS Louis-Lumière

*Karine CHAMBEFORT-KAY*, maîtresse de conférences en civilisation britannique contemporaine / culture visuelle à l'Université Paris Est Créteil

## Remerciements

Merci aux membres du jury pour leur attention et leur égard.

Je remercie particulièrement Alix Häfner et Karine Chambefort-Kay, je tiens à leur exprimer ma profonde gratitude d'avoir accepté de diriger ce mémoire. Leurs conseils, leur accompagnement et leur présence m'ont permis d'aller toujours plus loin et d'apprécier pleinement ce travail de recherche.

Merci à Andrea Eichenberger, Katherine Longly, Maxence Rifflet et Mathieu Farcy d'avoir généreusement pris le temps de partager leur démarches. Merci également à Lydia Echeverria et Raphaële Bertho pour le temps consacré à mes questions et pour leur engagement dans la recherche autour de la photographie. Merci à Florent Fajole pour sa disponibilité, sa réactivité, et pour nous avoir accueillis avec attention au Centre de documentation et d'information.

Je remercie l'ensemble des enseignants, assistants et intervenants pour la transmission de leur savoir et leur disponibilité tout au long de ces trois dernières années.

Merci à ma mère, Arthur, Yasmine, Morgane, Clémence, Margot et à mes proches, de m'avoir accompagnée pendant ce temps de recherche, pour leurs retours, leur présence et leur soutien indéfectible.

Enfin, à ma classe : merci pour ces années partagées. Tout a été d'autant plus enrichissant à vos côtés.

## Résumé

Ce mémoire explore la photographie documentaire collaborative en interrogeant la place des personnes photographiées dans l'élaboration du récit visuel. Face à l'inconfort éthique suscité par une approche de la représentation fondée sur un regard unique, il examine comment des pratiques participatives permettent une pluralité de voix, redéfinissent la figure du photographe et instaurent de nouvelles dynamiques relationnelles.

À partir d'un corpus de projets menés en France et Belgique, dont ceux de Katherine Longly, Mathieu Farcy, Andrea Eichenberger, Maxence Rifflet et Amandine Turri Hoelken, ce mémoire analyse les conditions de la co-construction des images, les dispositifs de restitution et les tensions entre intention artistique, engagement social et enjeux institutionnels. Le travail mobilise une approche théorique ancrée dans les concepts d'art participatif, de photographie documentaire, et s'appuie sur des entretiens pour confronter les discours des photographes à leurs pratiques concrètes.

En éclairant la diversité des démarches contemporaines, ce mémoire propose une lecture de la photographie documentaire collaborative comme une pratique réflexive, collective et socialement engagée, qui interroge les rapports de pouvoir dans la construction de l'image et ouvre de nouvelles voies pour une représentation partagée et consciente de ses implications.

Mots-clés : Photographie collaborative, Photographie documentaire, Représentation, Co-construction, Éthique du photographe, Mathieu Farcy, Andrea Eichenberger, Maxence Rifflet, Katherine Longly, Amandine Turri Hoelken.

## **Abstract**

This master's thesis explores collaborative documentary photography by questioning the place of the people photographed in the development of a visual narrative. Faced with the ethical discomfort caused by an approach to representation based on a single gaze, we examine how participatory practices allow for a plurality of voices, redefine the photographer's figure and establish new relational dynamics.

Based on a corpus of projects carried out in France, by Katherine Longly, Mathieu Farcy, Andrea Eichenberger, Maxence Rifflet and Amandine Turri Hoelken, this study analyzes the conditions of a co-construction of images, of the restitution, and the tensions between artistic intention and social commitment. The work mobilizes a theoretical approach rooted in the concepts of participatory art, and documentary photography, and relies on interviews to confront the photographers' speeches with their concrete practices.

By illuminating the diversity of contemporary approaches, this thesis proposes a reading of collaborative documentary photography as a reflexive, collective and socially engaged practice, which questions the power relations in the construction of the image and opens new ways for a shared representation that is conscious of its implications.

Keywords : Collaborative photography, Documentary photography, Representation, Co-construction, Photographer's ethics, Mathieu Farcy, Andrea Eichenberger, Maxence Rifflet, Katherine Longly, Amandine Turri Hoelken.

## Sommaire

<b>Remerciements.....</b>	<b>2</b>
<b>Résumé.....</b>	<b>3</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>4</b>
<b>Sommaire.....</b>	<b>5</b>
<b>Avant-Propos.....</b>	<b>6</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>7</b>
1.A. Contexte de la participation dans l'art en général.....	13
1.B. L'essor des formes participatives en photographie documentaire.....	17
1.B.a. La photographie documentaire « traditionnelle », la collaboration déjà présente.....	17
1.B.b. Hypothèses et évolutions menant à l'essor de la participation.....	25
1. C Les acteurs.....	38
1.C.a Les commanditaires et leur influence.....	38
1.C.b Le photographe : auteur, facilitateur d'un récit collectif ou animateur d'atelier ?.....	43
2.A. Les étapes pour produire de la participation.....	49
2.A.a Expérimentation : vers une diversité de voix et de formes narratives.....	49
2.A.b : Entretiens : collecte de la voix.....	63
2.B Relation entre l'artiste et les personnes impliquées : reconsidération de la position d'auteur.....	71
2.C Éthique et limites de la co-construction.....	83
3.A. Restitution : formes.....	92
3.A.b Livres.....	99
3.A.c Voix et images.....	106
3.B Place du processus de création dans le récit final.....	112
3.B.a Voix des participants.....	112
3.B.b Récit du photographe.....	115
3.B.c Pourquoi révéler le processus de création ?.....	117
3.C Destinataires, lieux, spectateurs : penser la diffusion des projets collaboratifs.....	121
3.C.a Destination du projet.....	121
3.C.b Place du spectateur.....	124
<b>Conclusion.....</b>	<b>127</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>132</b>
<b>Table des illustrations : Crédits iconographiques.....</b>	<b>138</b>
<b>Présentation de la PPM (Partie Pratique de Mémoire) :.....</b>	<b>193</b>

## Avant-Propos

Ce mémoire est né d'un inconfort éprouvé lors de mes réflexions sur mes projets photographiques documentaires : celui de parler à la place de mes sujets, ou d'aborder des réalités qui ne sont pas les miennes. Ce sentiment m'a poussée à explorer d'autres démarches visant à faire entendre la voix des personnes photographiées.

Ce questionnement s'est aussi accompagné de mon intérêt grandissant pour les formes collectives de création. En co-fondant Le Matin Rose<sup>1</sup>, un collectif de photographes, Mélina Rard, Arthur Perrin et moi avons voulu encourager une dynamique d'entraide, tout en nourrissant une réflexion commune sur la photographie documentaire contemporaine : sa capacité à saisir, à enregistrer, à raconter la complexité du monde. Le collectif s'intéresse aussi à la photographie comme outil de transmission, en explorant les pratiques d'atelier, de pédagogie et de médiation. Nous cherchons à sortir des cadres institutionnels, et à rendre le médium plus accessible, en rupture avec une certaine logique d'entre-soi.

À travers ce raisonnement, j'interroge aussi ma propre pratique, en tant que jeune photographe documentaire. Il ne s'agit pas seulement d'une analyse théorique, mais d'une tentative de penser mes gestes, mes choix, et les responsabilités que j'assume en tant qu'autrice.

Ce travail se concentre volontairement sur des pratiques développées en France, souvent moins étudiées que celles issues du monde anglo-saxon. Il ne prétend pas à l'exhaustivité, mais vise à rendre compte d'une diversité de démarches contemporaines et à en proposer une analyse la plus complète possible.

J'espère que ce mémoire contribuera à mieux appréhender les enjeux esthétiques, politiques et éthiques de la photographie documentaire collaborative, et qu'il pourra encourager des pratiques plus justes et conscientes de leurs implications.

---

<sup>1</sup>@lematinrose, Compte Instagram, [En ligne], disponible sur : <https://www.instagram.com/lematinrose/>. Consulté le 26 mai 2025.

## Introduction

En tant que photographe documentaire, je me rends compte qu'il est inévitable de se situer entre un « je » et un « nous » dans beaucoup de projets. Il y a un équilibre complexe entre une vision personnelle (« je ») et une responsabilité envers les sujets photographiés et le collectif (le « nous »). Le photographe documentaire travaille souvent sur des projets où les réalités qu'il photographie ne sont pas les siennes. Cette tension soulève des questions éthiques. Où se situe la limite entre l'interprétation personnelle et la fidélité au sujet ? Comment équilibrer le besoin de raconter une histoire personnelle et celui de respecter la pluralité des récits ?

J'ai l'impression que c'est précisément ce décalage, cette distance entre le sujet et le photographe, qui me met dans une forme d'inconfort. La photographie, d'une certaine manière, recrée une « cage », et cela s'entend jusqu'au vocabulaire utilisé : « prendre » une photo, poser le « cadre », « capturer » une scène, « saisir »... C'est ce questionnement qui guide mes recherches pour ce mémoire. La photographie collaborative pourrait-elle être une réponse à cette problématique ? Comment la photographie documentaire peut-elle dépasser une approche unilatérale pour devenir un outil de collaboration et de participation, tout en interrogeant les rapports de pouvoir entre le-a photographe et ses sujets ? La photographie collaborative peut-elle réinventer les méthodologies de la photographie documentaire pour créer un récit plus inclusif et représentatif des personnes photographiées ? Comment la voix des personnes photographiées peut-elle être entendue et transmise à travers un projet photographique documentaire collaboratif ? Par « voix », j'entends ici, au sens littéral, la parole et le son, mais également leur retranscription sous forme de témoignages écrits.

Se pose aussi la question dans la photographie documentaire de la légitimité mais surtout de l'objectivité qui ne peut être une neutralité. Donna Haraway critique l'objectivité « vue de nulle part<sup>2</sup> » et insiste sur l'importance de la connaissance située. Elle défend l'idée que toute production

---

<sup>2</sup>Donna Haraway, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, n°14(3), 1988, pp. 575-599. Cet essai fait partie de son ouvrage *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (1991).

de savoir est ancrée dans une position sociale, culturelle et politique spécifique, et que les personnes directement concernées par un sujet sont celles qui peuvent en parler avec le plus de justesse<sup>3</sup>.

Ce que j'entends par photographie documentaire collaborative, ce sont les projets où le sujet occupe une place particulière. L'idée est de collaborer avec les sujets, de les considérer comme des acteurs du projet. Le terme « sujet » n'est pas employé par tous les photographes ayant des méthodes collaboratives ; certains préfèrent utiliser les expressions « participants » ou « personnes photographiées ». Mathieu Farcy parle quant à lui d'« artiste spontané<sup>4</sup> ». La représentation ne se trouve pas uniquement dans les mains du photographe, mais l'idée serait de créer à l'aide d'une pluralité de récits. Amandine Turry Hoelken utilise le terme de photographie dialogique<sup>5</sup>, inspirée par Bakhtine. Le concept de dialogie chez Mikhaïl Bakhtine<sup>6</sup> repose sur l'idée que le langage et le sens ne sont jamais fixes, mais toujours en interaction avec d'autres discours. Il renvoie à l'idée que tout discours, toute parole ou tout texte est fondamentalement dialogique, c'est-à-dire qu'il est en interaction constante avec d'autres discours, d'autres voix et d'autres perspectives. Dans ses analyses littéraires, Bakhtine introduit le concept de polyphonie, qui désigne la coexistence de plusieurs voix indépendantes dans un texte, sans qu'une seule voix domine ou impose son point de vue.

L'idée est qu'il n'existe pas de vérité absolue, la connaissance, les valeurs ou les normes morales dépendent du contexte, de la culture, de la société ou de la perspective individuelle. Selon Amandine Turry Hoelken, cette approche permet à l'œuvre de présenter plusieurs points de vue sans tomber dans le relativisme car les perspectives sont mises en tension et en discussion. L'œuvre dialogique ne propose pas une vérité unique, mais une description dense qui reflète la complexité du réel.

---

<sup>3</sup>Soizic, « L'objectivité dans la subjectivité : Donna Haraway et les savoirs situés », *Cultures de l'objectivité*, [En ligne], mis en ligne le 01 avril 2025. URL : <https://objectivites.hypotheses.org/1689>. Consulté le 22 mai 2025.

<sup>4</sup>Mathieu Farcy dans l'entretien avec Brigitte Patient, *D'amour et de rage*, épisode 1 : *Mathieu Farcy*, [En ligne], SoundCloud, dans le cadre de l'exposition à Stimultania, mis en ligne en 2024. URL : [https://soundcloud.com/user-126540560/damour\\_et\\_de\\_rage\\_episode01\\_ma](https://soundcloud.com/user-126540560/damour_et_de_rage_episode01_ma). Consulté le 7 mars 2025. (Annexe 4)

<sup>5</sup>Amandine Turry Hoelken, *La photographie documentaire dialogique : entre démarches artistique, politique et anthropologique*, Thèse de doctorat en sciences humaines et sociales, discipline ethnologie (sous la direction de M. Monnerie Denis), Strasbourg, Université de Strasbourg, 2024.

<sup>6</sup>Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* (1929, révisé en 1963), traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, Éditions du Seuil, collection « Poétique », 1970.

La pluralité des récits se retrouve ici dans ceux des sujets photographiés, du photographe et, parfois, des spectateurs. Cela permet de remettre en question le point de vue unique du photographe et de passer d'une relation de domination (« eux ») à une relation de collaboration (« nous »).

Ces projets sont souvent à la fois pédagogiques, sociaux, culturels et photographiques. Ils peuvent être initiés par le photographe, mais la plupart du temps, ils sont commandités par des institutions publiques ou d'autres types de commanditaires. En effet, on observe que la question de la participation dans les projets artistiques et documentaires est devenue particulièrement prégnante aujourd'hui. Cette augmentation de l'intérêt est liée à l'état des lieux des politiques culturelles, qui conditionnent de plus en plus souvent les résidences ou les financements à des formes d'implication du public.

Dans mon corpus, je me suis d'abord interrogée sur des projets initiés directement par les photographes eux-mêmes, et non par un commanditaire, afin de me concentrer sur des démarches véritablement collaboratives. Finalement, je me suis rendu compte que la différence se joue avant tout sur la manière dont les photographes investissent cette approche collaborative, qu'elle soit imposée ou choisie. Mon corpus est constitué de photographes travaillant en France et en Belgique, car le monde anglo-saxon a déjà été largement analysé (par exemple dans *Contemporary Photography as Collaboration*<sup>7</sup> de Karine Chambefort-Kay et Mathilde Bertrand, *Photographie : Une histoire de collaboration*<sup>8</sup> d'Ariella Azoulay, Susan Meiselas et Wendy Ewald, ou encore *L'art en commun*<sup>9</sup> d'Estelle Zhong Mengual). Cependant, les pratiques collaboratives en France commencent à être davantage mises en avant, notamment par des chercheuses comme Raphaële Bertho, Amandine Turri Hoelken ou Lydia Echeverria. Les projets que j'ai choisi d'analyser sont ceux de Mathieu Farcy (« D'amour et de rage »), Maxence Rifflet (« Nos prisons »), Amandine Turri Hoelken (« Zone 54»), Andrea Eichenberger (« Les sources ») et Katherine Longly (« Hernie & Plume »). Ces projets reflètent une diversité de profils et d'approches de la collaboration en photographie.

---

<sup>7</sup>Mathilde Bertrand, Karine Chambefort Kay, (dir.), *Contemporary Photography as Collaboration*, New York, Palgrave Macmillan, 2024, 339 p.

<sup>8</sup>Ariella Aïsha Azoulay, Wendy Ewald, Susan Meiselas, Leigh Raiford, Laura Wexler (dir.), *La photo, une histoire de collaboration(s)*, Paris, Delpire & Co, 2023, 288 p.

<sup>9</sup>Estelle Zhong Mengual, Bruno Latour, *L'art en commun : Réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*, Dijon, Les Presses du Réel, 2019, 386 p.

Mathieu Farcy réalise «D'amour et de rage» avec des habitants de Givors à travers des ateliers photographiques, où les participants ont activement contribué à la création des images. En plus des images, l'exposition intègre des enregistrements sonores, donnant voix aux participants pour raconter leur expérience et leur rapport aux images. Mathieu Farcy explore ici la collaboration comme un processus de co-construction artistique en réalisant des «documentaires horizontaux».

Le travail «Nos prisons» de Maxence Rifflet est mené en milieu carcéral et s'appuie sur des ateliers photographiques animés dans plusieurs maisons d'arrêt. Maxence Rifflet met l'accent sur sa propre expérience de photographe en prison, tout en sollicitant les prisonniers comme spécialistes de l'espace carcéral. Le livre alterne images, récits d'ateliers, citations des participants et réflexions personnelles sur la photographie, l'enfermement et la représentation.

Amandine Turri Hoelken réalise le projet « Zone 54 » en collaboration avec des « zonard.e.s ». Elle partage leur quotidien, construit avec eux une relation de confiance et leur confie également des appareils photo jetables, permettant aux participants de produire leurs propres images. Ces photographies viennent compléter et enrichir celles qu'elle réalise elle-même, et sont intégrées aux expositions successives du projet.

Andrea Eichenberger développe « Les Sources » un projet centré sur les récits de migration et d'exil, en recueillant les histoires de personnes issues de divers horizons. Son approche privilégie l'écoute et l'échange, et s'incarne dans une photographie sensible où les voix des participants accompagnent les images. Elle distribue des appareils photographiques et réalise des portraits ainsi que des entretiens.

Le travail de Katherine Longly « Hernie & Plume » repose sur une collaboration étroite avec un couple rencontré dans un camping de Bruxelles. Au fil de plusieurs années, Katherine Longly a documenté leur quotidien, en intégrant des photos que le couple réalise ainsi que des archives personnelles. Elle développe ainsi une relation quasi intime.

Certains photographes sont anthropologues de formation, d'autres se rapprochent du concept «d'art en commun » ou sont d'anciens éducateurs spécialisés. Pour certains, la collaboration relève presque d'une relation d'intimité avec les personnes photographiées. Ces photographes, bien que contemporains, ne sont pas tous de la même génération. On observe également différents degrés de collaboration, allant de la participation à la co-création. Ce choix de ce corpus vise à rendre compte

de la diversité des formes que peut prendre la photographie collaborative en France aujourd'hui. Il regroupe des projets initiés dans des contextes variés, par des photographes aux parcours hétérogènes, mais qui partagent une volonté de remettre en question les rapports traditionnels entre auteurs et sujets.

À travers une analyse approfondie des pratiques contemporaines, ce mémoire s'appuiera sur une méthodologie combinant plusieurs approches. Tout d'abord, nous nous appuierons sur des ouvrages théoriques fondamentaux, comme ceux d'Estelle Zhong Mengual, Nicolas Bourriaud et Paul Ardenne, pour contextualiser l'émergence de la participation dans l'art et la photographie documentaire. Ensuite, nous conduirons des entretiens approfondis avec des photographes engagés dans ces pratiques collaboratives, afin de saisir leurs motivations, leurs méthodes et leurs réflexions sur le processus de collaboration. Enfin, nous procéderons à une analyse détaillée des images et des formes de restitution des projets étudiés (livres, expositions, etc.), afin de mettre en lumière les enjeux esthétiques, éthiques et politiques de cette approche.

Afin de structurer cette réflexion et d'en explorer les multiples dimensions, ce mémoire s'articulera en trois parties principales. Dans une première partie, nous retraçons la généalogie de cette approche, en explorant les bases historiques et théoriques de la participation dans l'art, et plus spécifiquement en photographie documentaire. Nous verrons comment, des prémices d'une collaboration implicite chez des photographes comme August Sander, nous sommes passés à des formes revendiquées de co-création, inspirées par les luttes sociales et féministes des années 1970-80. Puis nous nous intéresserons aux initiateurs de cette nouvelle forme de récit polyphonique. Nous analyserons les différents rôles du photographe, passant d'auteur à facilitateur, et également l'influence des commanditaires et des institutions sur le processus de création.

La deuxième partie sera consacrée à la co-construction du récit, en interrogeant les modalités d'intégration de la participation : comment tend-on vers une pluralité de voix et de formes narratives ? Nous analyserons la relation entre l'artiste et les personnes impliquées, en questionnant la redéfinition de la position d'auteur-riche, ainsi que les limites structurelles et éthiques de cette co-construction.

Enfin, la troisième partie sera consacrée aux restitutions. Nous examinerons les formes variées que peut prendre la restitution : expositions, livres, expérimentations numériques, etc. Nous nous

interrogerons sur la manière dont le texte, le son et l'image interagissent dans ces nouvelles formes de récit documentaire.

Ce mémoire s'appuiera sur l'analyse de projets photographiques participatifs, en prenant en compte la diversité des contextes et des approches. L'objectif est de mettre en lumière les enjeux et les potentialités de cette forme de photographie documentaire, qui ouvre de nouvelles perspectives pour la représentation du réel et la construction du récit collectif.

De manière analogue à Estelle Zhong Mengual et Bruno Latour dans leur ouvrage *L'art en commun*, je tenterai de proposer une analyse centrée sur la relation entre l'artiste et les volontaires, sans me limiter à l'aspect visuel des œuvres. Selon Estelle Zhong Mengual, « l'art en commun » se définit avant tout par cette relation, qui constitue le cœur même de ces projets. Cette approche permet de révéler la dimension sociale et relationnelle de l'art, et de considérer les projets collectifs comme des processus collaboratifs où la relation entre les participant-es est primordiale. En résumé, ils et elles invitent à dépasser une analyse purement esthétique pour explorer les dynamiques relationnelles qui façonnent « l'art en commun ».

Au vu de ce développement, il semble en effet nécessaire d'inventer un mode d'analyse des projets d'art en commun qui tente de décrire non pas le rendu visuel du projet, mais ce qui constitue proprement le cœur fonctionnel de ce type de projets : la relation entre l'artiste et les volontaires. Comme son nom l'indique, l'art en commun constitue la première pratique artistique qui se définit d'abord par la relation qu'elle instaure avec des individus.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup>Estelle Zhong Mengual, Bruno Latour, *L'art en commun : Réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*, *op cit.*, p. 33.

# **Partie 1 : Genèse et acteurs du documentaire photographique participatif : vers un récit polyphonique**

## **1.A. Contexte de la participation dans l'art en général**

L'art participatif représente une démarche artistique où le spectateur adopte un rôle d'acteur dans la conception ou l'appréciation de l'œuvre. Il ne se contente pas d'observer, mais devient un coauteur ou un interprète de l'œuvre. Cette forme d'art a évolué à travers différentes périodes et mouvements, trouvant ses racines dans les avant-gardes du XXe siècle et se développant largement à l'ère contemporaine.

Il s'agit de créer dans l'espace social plutôt que dans l'atelier ; sur une longue durée et avec d'autres plutôt qu'en son for intérieur ; de façon collective plutôt que démiurgique. L'œuvre n'est pas le fruit du travail de l'artiste seul, mais celui d'une collaboration en présence entre artistes et volontaires [...] La contribution de chacun s'y apparente à une mise en commun des savoir-faire et des expériences de chacun, qui permet de créer de nouveaux communs immatériels (symboles, savoirs, rituels, communautés), et matériels (biens ou espaces gérés de manière collective).<sup>11</sup>

Ici, l'autrice Estelle Zhong Mengual définit « l'art en commun » comme une pratique en opposition à celle de la figure de l'artiste seul dans son atelier. En effet, cette pratique « d'art en commun » est tournée vers les autres, elle est ancrée dans l'espace social. L'objectif est cette mise en commun par la contribution de chacun sur une longue durée. La figure de l'artiste et sa place dans la société évoluent de manière constante. Malgré la persistance de la représentation de l'artiste comme génie créateur héritée du XIXème siècle, nous nous éloignons peu à peu de cette représentation.

Ce qui nous intéresse ici, dans cette démarche « d'art en commun », c'est le dépassement de la vision traditionnelle de l'art comme œuvre individuelle, pour explorer des formes d'expression collectives, interactives et souvent profondément liées à un contexte social ou communautaire. Ici les notions d'artiste, de public et d'œuvre y sont redéfinies. Le lexique pour définir ces pratiques est assez conséquent et mène parfois à des confusions : « l'art en commun », l'art participatif, l'art interactif, l'art relationnel, l'art performatif, collaboratif... L'art participatif implique les participants directement dans le processus de création, tandis que l'art relationnel se concentre plus largement

---

<sup>11</sup>*Ibid.*, p. 11.

sur les interactions sociales produites par l'œuvre. « L'art en commun » articule création artistique et ancrage social, en revendiquant la production collective comme partie intégrante du travail de l'artiste. La collaboration désigne un partage du processus créatif entre l'artiste et les participants, souvent avec une répartition variable de l'autorité. L'art interactif repose sur l'interaction du public avec une œuvre déjà réalisée, sans participation à sa création. Enfin, l'art performatif met en jeu des actions ou des performances centrées sur le corps ou la situation, sans nécessairement impliquer une collaboration ou une participation.

Ici il est important de préciser que ce qui m'intéresse, c'est l'élaboration d'un projet artistique (photographique) où une place particulière est donnée au sujet ou à un public plus large dans la création de l'œuvre. Dans le cadre de ce mémoire, j'exclus les œuvres qui ne se construisent qu'à travers l'interaction avec le public en tant que spectateur. Selon la définition de Claire Bishop dans l'article « *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*<sup>12</sup> » il s'agit d'un art qui implique l'investissement de personnes, collectivement, ce qui le distingue de l'art interactif. Effectivement, mon sujet et ma problématique se concentrent spécifiquement sur la photographie, et non sur d'autres formes artistiques.

Ce qui m'intéresse particulièrement, ce sont les pratiques dont la finalité reste l'image elle-même. Les projets qui m'intéressent sont ceux pour lesquels la dimension de co-création et collaboration est présente lors du processus. L'artiste fait intervenir des participants, qui vont avoir un large pouvoir sur le devenir de l'œuvre. Il est question en effet de céder en partie le contrôle de l'œuvre aux participants. Dans cette approche, l'artiste conçoit un cadre ou une structure qui permet la participation, tout en laissant le résultat final ouvert et imprévisible, sans idée préconçue de ce qu'il deviendra. Cette pratique artistique se définit d'abord par la relation qu'elle instaure avec des individus.

Ici, je définirai les personnes impliquées comme : participants ou personnes photographiées, mais pas comme « public », car ce terme est trop large et prête à confusion avec les pratiques de l'art participatif. Mathieu Farcy parle quant à lui de « (ses) co-auteurs et (ses) co-autrices », pour lui ce

---

<sup>12</sup>Claire Bishop, « *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship.* » *Choice Reviews Online* 50(08), 2012, p. 1.

sont des artistes, il utilise le terme « d'artistes spontanés ». En effet selon le photographe « ils ne savent pas forcément qu'ils ont des choses à raconter<sup>13</sup> ».

Comme présenté par Estelle Zhong Mengual, l'artiste est perçu traditionnellement comme un créateur solitaire, produisant une œuvre destinée à être contemplée par un public passif. Nicolas Bourriaud inverse cette dynamique en décrivant cette tendance dès 1998 où il propose le concept « d'esthétique relationnelle<sup>14</sup> » pour rendre compte de ces nouvelles pratiques artistiques. Selon lui dans ces pratiques ce n'est pas le visuel de l'œuvre qui est favorisé mais l'interaction humaine. Le projet repose sur cette interaction, l'œuvre d'art devient un cadre d'échange et de dialogue plutôt qu'un simple produit fini.

Cela rejoint les pratiques de « l'art contextuel<sup>15</sup> », où l'œuvre s'inscrit dans une situation sociale réelle et ne prend sens qu'à travers les échanges qu'elle génère. Pour Paul Ardenne, cette pratique se caractérise par des interventions d'artistes, particulièrement en dehors des lieux d'exposition traditionnels (comme les musées), dans des contextes spécifiques, souvent urbains ou sociaux. « L'art contextuel » peut prendre des formes variées comme des processions, des carnivals, des installations éphémères, ou des actions directes dans l'espace public, et sa non-pérennité est souvent une donnée importante. « L'art en commun » est plus centré sur le processus de co-création et le lien social durable, l'esthétique relationnelle sur la qualité de l'interaction et de la rencontre, et l'art contextuel sur l'intervention ponctuelle et la réaction au contexte immédiat. Particulièrement dans les formes d'art présentées par Ardenne et Bourriaud, la restitution dans ces formes d'art privilégie souvent la documentation du processus et de la relation plutôt que la simple présentation d'un objet fini.

Ainsi, ces pratiques de co-création, où l'artiste partage l'espace de création avec des participants, réinterrogent les notions d'auteur, d'œuvre et de réception. La photographie, et plus spécifiquement la photographie documentaire, s'inscrit de manière singulière dans ces dynamiques de collaboration. Par son ancrage dans le réel et sa vocation à représenter le monde, elle se prête particulièrement bien à ces dispositifs participatifs. La question de la justesse de la représentation, de la relation au sujet,

---

<sup>13</sup>Brigitte Patient, « D'amour et de rage, épisode 1 : Mathieu Farcy », *op cit.*

<sup>14</sup>Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel, 1998, 128 p.

<sup>15</sup>Paul Ardenne, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002, 256 p.

ainsi que du partage du regard entre photographe et photographié, en font un médium privilégié pour interroger les tensions entre autorité du regard et mise en commun de l'expérience.

## 1.B. L'essor des formes participatives en photographie documentaire

### 1.B.a. La photographie documentaire « traditionnelle », la collaboration déjà présente

Afin d'introduire mes réflexions suivantes, il est pertinent de revenir sur les fondements de la photographie documentaire dite « traditionnelle » et sa définition.

Le premier exemple de photographie documentaire pourrait être le travail de Roger Fenton lorsqu'il couvre, entre 1853 et 1856, la guerre de Crimée, produisant des images qui témoignent des conditions de vie des soldats et des champs de bataille. Pourtant, on placerait plutôt le début d'un courant documentaire dans les années 1930, lorsqu'en 1926<sup>16</sup>, la notion de genre documentaire s'impose dans la littérature cinématographique avant de s'étendre à la photographie. Il se serait développé aux États-Unis dans la seconde moitié de la décennie lors de la Farm Security Administration : campagne photographique sous le gouvernement Roosevelt de 1935 à 1942. Le travail des photographes comme Walker Evans et Dorothea Lange était de faire connaître par l'image les problèmes de la population paysanne touchée par la crise. Cette commande photographique a marqué l'histoire de la photographie documentaire. Selon Olivier Lugon, elle a

contribué d'une part à américaniser considérablement l'histoire de cette tendance, d'autre part et surtout à identifier la photographie documentaire à une forme de reportage social, témoignant sans fard de la vie des classes les plus défavorisées afin de sensibiliser le spectateur contemporain.<sup>17</sup>

Il n'était pas question au départ d'un genre artistique ou esthétique. Le mot évoque d'abord dans son sens premier un apport d'information, de témoignage et de preuve. Cependant rapidement les photographes tels que celles et ceux de la FSA présentent la force artistique de ces documents photographiques. Berenice Abbott affirme que le mot documentaire s'est « propagé au-delà de toute proportion et de tout sens<sup>18</sup> ». En réalité, la définition de ce terme est floue : ainsi, par

---

<sup>16</sup>Olivier Lugon, *Le style documentaire : d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, p. 24. En effet Olivier Lugon s'appuie sur un article de John Grierson sur le film *Moana* de Robert Flaherty, l'auteur de l'article utilise le terme « documentaire » pour parler d'un type de film fondé sur la réalité plutôt que sur la fiction. Cependant l'utilisation du terme « scène documentaire » est utilisé dès 1906 et celle de « film documentaire » dès 1915.

<sup>17</sup>*Ibid.*, p. 18.

<sup>18</sup>*Ibid.*, p. 26.

extension, il est difficile de définir précisément ces pratiques. On pourrait citer la cofondatrice du BAL, Diane Dufour, un espace d'exposition dédié à l'image document.

Les lignes ont bougé depuis et la posture du photographe peut être beaucoup plus subjective, plus proche de ses sujets. Il y a différentes formes de photographie documentaire. On s'est éloigné du « dogme » imposé par le maître Evans même si nombre de photographes se revendiquent encore de son héritage<sup>19</sup>.

Dans ces projets documentaires, la photographie ne sert pas à révéler la réalité, mais à la recréer selon une vision dictée par le photographe. Nous retrouvons ici un paradoxe fondamental de la photographie documentaire. Elle se présente comme une fenêtre sur la réalité, mais elle impose en réalité une lecture orientée.

La citation de Walker Evans, « L'art n'est jamais un document mais il peut en adopter le style » (1917), met en lumière une tension fondamentale au cœur de la photographie documentaire, tension que le livre d'Olivier Lugon, *Le Style documentaire*, explore en profondeur. Selon Michel Poivert, Lugon montre que cette contradiction entre l'art et le document est une relation de réciprocité<sup>20</sup>. Walker Evans semble reconnaître que si la photographie documentaire emprunte l'apparence et les caractéristiques du document (clarté, série, inventaire, etc.), sa finalité et sa réception peuvent dépasser la simple fonction d'enregistrement. Le pouvoir du photographe de choisir le cadre, la composition, et finalement de construire un récit, même en adoptant le « style » du document, introduit inévitablement une perspective subjective. Ainsi, Evans semble avoir eu une conscience de la nature hybride de la photographie documentaire, entre l'enregistrement et l'expression artistique. Il reconnaissait que l'adoption d'un style documentaire ne garantissait pas une objectivité pure, et que l'intention et la vision de l'artiste jouaient un rôle crucial. La photographie documentaire doit être distinguée du style documentaire, car la première concerne la nature du propos, c'est-à-dire le contenu, tandis que le style documentaire se rapporte à l'apparence et au langage visuel, c'est-à-dire la forme. L'ambiguïté que soulève Walker Evans réside dans

---

<sup>19</sup>Michaël Naulin, « La photographie documentaire fait aussi sa révolution », in *Blind Magazine*, 2023, [En ligne], mis en ligne le 12 mai 2023. URL : <https://www.blind-magazine.com/fr/stories/la-photographie-documentaire-fait-sa-revolution/>. Consulté le 5 mars 2025.

<sup>20</sup>Michel Poivert, « Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 400 p., 114 ill. NB, bibl., ind., 30E. », in *Études photographiques*, n°11, mai 2002, [en ligne], URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/282>, consulté le 5 mars 2025.

l'amalgame entre le style (l'apparence) et la nature même de l'image. Bien que l'aspect esthétique de la photographie documentaire cherche à refléter une certaine objectivité, cette forme ne garantit pas l'absence de subjectivité dans le contenu, car le choix des éléments photographiés, leur cadrage et la composition restent influencés par l'intention de l'artiste. L'importance de l'intention artistique, même dans un style documentaire, introduit une subjectivité qui dépasse le simple enregistrement du réel.

Il est fort possible que l'évolution ultérieure du « genre » et l'établissement de « dogmes » aient été influencés par des facteurs institutionnels et des interprétations successives de son travail et de celui d'autres pionniers. Dans les années 1930, la photographie documentaire était associée à l'enregistrement objectif du réel, soutenue par des institutions comme le MoMA, qui ont contribué à promouvoir ce modèle. Cependant, cette vision a été remise en question par des photographes plus tardifs qui ont introduit une dimension personnelle et subjective, déconnectant parfois la forme du fond documentaire.

Une autre (re)définition du terme a été présentée par John Szarkowski conservateur du département de photographie du Museum of Modern Art (MoMA) de New York lors de l'exposition de 1967, intitulée « New Documents ». Szarkowski a théorisé et imposé une nouvelle approche de la photographie documentaire, souvent qualifiée de plus personnelle et subjective, qui s'éloignait des objectifs de réforme sociale qui avaient caractérisé le genre dans les années 1930 et 1940. Dans son introduction à l'exposition, que l'on peut considérer comme un texte manifeste, Szarkowski écrivait que cette nouvelle génération de photographes avait « redirigé la technique et l'esthétique de la photographie documentaire vers des fins plus personnelles<sup>21</sup> ». Une des caractéristiques essentielles de cette photographie documentaire théorisée par Szarkowski, était une orientation vers la connaissance et la compréhension : leur but n'était plus de dénoncer les problèmes du monde pour inciter à l'action, mais de connaître et de comprendre la réalité<sup>22</sup>.

Cette photographie documentaire à la première personne se distinguait donc de l'approche des photographes des années 1930 et 1940, qui utilisaient leur art comme un outil de réforme sociale,

---

<sup>21</sup>Claire Guillot, « John Szarkowski, conservateur du Museum of Modern Art de New York », *Le Monde*, 11 juillet 2007, [en ligne], URL : [https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2007/07/11/john-szarkowski-conservateur-du-museum-of-modern-art-de-new-york\\_934282\\_3382.html](https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2007/07/11/john-szarkowski-conservateur-du-museum-of-modern-art-de-new-york_934282_3382.html). Consulté le 6 mars 2025.

<sup>22</sup>*Ibid.*

dans l'espoir que leurs images pourraient « montrer ce qui n'allait pas dans le monde et de persuader leurs semblables de prendre des mesures pour y remédier<sup>23</sup> ». Ces photographes témoignent de leur façon d'être au monde, dans ce sens, ils parlent à la première personne. Ce « je » employé correspond d'ailleurs parfois à un « je » lyrique qui exprime une subjectivité personnelle et non à un « je » réel.

La réception initiale de l'exposition « New Documents » fut tiède. Cependant, le travail de ces photographes s'est révélé décisif pour plusieurs générations. Szarkowski a ainsi contribué à établir une nouvelle compréhension de la photographie documentaire, reconnaissant la subjectivité de l'auteur et la valeur d'une exploration personnelle du monde, même dans un genre traditionnellement associé à l'objectivité. Son approche a dépassé le débat entre art et document, intégrant définitivement ce documentaire plus personnel au sein du musée.

Cette dernière définition souligne que le pouvoir du photographe est dans sa capacité à transmettre sa vision du monde, il nous permet de voir à travers ses yeux, de voir autrement, de proposer son regard. Toutefois, lorsqu'on s'intéresse au portrait en photographie documentaire, on peut interroger la place du sujet photographié et sa capacité à résister à cette maîtrise de la part du photographe. Le sujet peut-il, d'une certaine manière, reprendre le contrôle de son image, de son histoire ? On peut alors s'interroger sur la notion de collaboration, implicite ou explicite, qui se tisse parfois entre le photographe et son sujet, et qui pourrait permettre à ce dernier de reprendre, au moins en partie, le contrôle de son image et de son récit.

En effet, si la collaboration est parfois présente, elle n'est pas toujours revendiquée comme telle. Quels en sont les signes ? En complément on peut penser à ce que Berenice Abbott écrit : « Dans la photographie documentaire, le sujet de l'image contrôle dans une large mesure la photographie.<sup>24</sup> ». C'est particulièrement le cas pour le portrait où le modèle joue le rôle le plus actif. On peut penser au travail d'un autre pionnier de la photographie documentaire : August Sander. Le projet « les Hommes du XXe siècle » répertorie des portraits de paysans, soldats, militaires, personnalités

---

<sup>23</sup> trad. de l'autrice assistée par DeepL « It was their aim to show what was wrong with the worlds and to persuade their fellows to take action and make it right » John Szarkowski, *New Documents* [texte de salle], New York, The Museum of Modern Art, 1967, [en ligne], URL : [https://assets.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_391565.pdf](https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_391565.pdf). Consulté le 10 mars 2025.

<sup>24</sup> trad. de l'autrice assistée par DeepL « In documentary photography, the subject of the picture controls to a large extent the photograph. » Berenice Abbott, *A Guide to Modern Photography*, New York, E.P. Dutton & Co., 1939, cité par Olivier Lugon, *Le style documentaire, op cit.*, p.184.

politiques... August Sander a photographié pas moins de 600 personnes. Olivier Lugon parlerait d'un « auto-portrait assisté »<sup>25</sup>. En effet, il soutient que ces séances de pose étaient principalement le fait des sujets photographiés eux-mêmes. Le photographe choisit le cadrage mais discute de la pose avec son modèle, qui peut composer comme il le souhaite sa propre image dans une certaine mesure. Dans une prise de vue frontale le modèle est invité à prendre en main son portrait ou du moins a les moyens de faire en sorte qu'il ne lui échappe pas. Cette pose frontale, à l'inverse de la pose de trois quarts fréquemment employée par les pictorialistes, met en avant la représentation du modèle. Avec cette posture, ce n'est pas seulement le photographe qui semble présenter le modèle, mais aussi le modèle qui paraît se révéler lui-même.

Sur la photographie de l'instituteur, l'autonomie laissée par August Sander à son modèle dans le choix de sa représentation est particulièrement frappante. L'instituteur apparaît dans un cadre qui semble en contradiction avec l'image conventionnelle que l'on pourrait associer à sa profession. Il est à la lisière d'un champ avec son chien, il nous évoque presque un chasseur. Le costume sombre et la tenue soignée de l'instituteur nous rappellent son statut social et sa fonction, mais son ancrage dans un décor naturel vient nuancer cette lecture. Cet écart entre son statut social et son environnement souligne l'approche particulière d'August Sander, qui laisse une grande liberté à ses modèles dans la construction de leur propre image. L'homme face à l'objectif adopte une posture droite, presque rigide, les mains sont refermées en poings, son regard ancré dans l'appareil photo, avec une expression qui nous interpelle, le sourcil est presque relevé, le visage paraît légèrement en arrière. Sa posture témoigne d'une certaine ambivalence entre l'envie de contrôle de sa propre représentation, mais également une méfiance de l'appareil photo. Le chien, bien que tenu en laisse, ajoute une dynamique à la photographie. Son regard dirigé hors du cadre introduit un léger déséquilibre dans une composition par ailleurs très statique, ce qui vient briser la frontalité stricte du portrait. La manière dont l'instituteur tient fermement la laisse montre un certain contrôle sur l'animal, mais il ne s'agit pas forcément d'une relation de contrainte, la laisse n'est pas tendue. Par tous ces détails, cette photographie parle de cette maîtrise et tentative de contrôle. Ce n'est pas un portrait volé, ni une scène uniquement mise en scène par le photographe.

---

<sup>25</sup>Olivier Lugon, *Le style documentaire, op cit.*, p.185

À travers leurs expressions faciales, leurs gestes, leurs vêtements et l'importance accordée au cadre, les photographies d'August Sander construisent, en collaboration avec le modèle, leur identité en tant qu'individus socialement et historiquement conditionnés. Les photographies, souvent des portraits en pied ou en plan trois-quarts, laissent ainsi aux sujets un espace suffisant pour exprimer leur identité en conscience de leur appartenance. On peut reconnaître une forme d'intentionnalité du sujet, notamment lorsqu'il est invité à choisir sa posture ou son lieu, mais cette intentionnalité reste limitée. Le sujet ne dispose pas toujours des références culturelles ou des codes visuels nécessaires pour comprendre les enjeux de représentation. Il ne maîtrise pas les règles de l'image, ce qui tronque sa participation active, alors que le photographe possède ces outils.

Cet exemple du portrait de l'instituteur montre que, malgré tout, les images résistent à la classification, à la réduction des individus à leur place dans la société, qui est nommée dans les légendes. Ce qui est remarquable dans ce travail d'August Sander, c'est que derrière cette volonté de constituer une « typologie » de la société allemande, ses portraits laissent transparaître une forme de singularité. Sander tire le portrait d'une société en mutation à travers un échantillon de population classé selon des catégories reflétant la culture et les mentalités de l'époque. C'est un travail sériel plus que protocolaire.

Cette volonté de August Sander de créer des types, trouve un contrepoint à sa manière de photographier et de laisser les personnes photographiées choisir. Cependant lorsqu'on regarde son travail d'une manière superficielle, on voit seulement la dimension classificatrice, protocolaire.

On pourrait se demander si un travail devient collaboratif seulement parce que la personne photographiée accepte de poser et prend part à certains choix de représentation ? On peut reconnaître que même dans des projets emblématiques, une certaine forme de collaboration et un soin apporté aux choix de représentation du sujet subsistent.

Dès lors, pourquoi l'histoire de la photographie a-t-elle si longtemps occulté ces formes d'engagement partagés ?

Il est désormais évident que tout un pan de l'histoire de la photographie a été marginalisé par le récit traditionnel du photographe solitaire, éclipsant des conceptions beaucoup plus plurielles de la photographie<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup>trad. de l'autrice assistée par DeepL « It is now apparent that a whole expanse of photographic history has been marginalized by the traditional narrative of the lone photographer, overshadowing much more plural conceptions of

Ici Karine Chambefort Kay ainsi que Mathilde Bertrand affirment que cette forme de photographie alternative a toujours existé, qu'il y a tout un pan de l'histoire de la photographie qui a été difficilement reconnu. De même, dans le premier chapitre du livre *La photo, une histoire de collaboration(s)* les autrices mettent en avant que « bien que la pratique de la photographie implique une multiplicité d'individus, son histoire ou sa théorie développent toujours le récit d'un héros unique : le photographe<sup>27</sup> ». L'histoire et la théorie de la photographie ont longtemps été dominées par la figure de l'auteur-photographe, un individu créatif au regard singulier, dont l'œuvre est perçue comme « l'expression d'une vision personnelle et unique. Cette conception romantique de l'artiste a contribué à construire un récit héroïque centré sur le photographe, souvent au détriment de la reconnaissance des autres acteurs impliqués dans la production et la réception des images.

Dans l'ouvrage cité plus haut *Contemporary Photography as Collaboration* sont mentionnés les artistes suivant : Wendy Ewald, Judy Harrison, Susan Meiselas, Paul Carter, Jo Spence et Terry Dennett, dont les techniques de photographies collaboratives se retrouvent dans les méthodes d'artistes actuels.

Les pratiques alternatives collaboratives seraient là depuis le début de la photographie, mais pour des raisons telles que l'archivage ou celui de vouloir considérer un seul héros dans l'histoire, ces pratiques ont été difficilement introduites dans l'histoire de la photographie. Le monde de l'art a souvent valorisé l'originalité et le style unique de l'artiste individuel. Les œuvres collaboratives, par leur nature potentiellement hétérogène et moins identifiable à un seul auteur, ont pu avoir plus de difficulté à s'inscrire dans ce récit dominant de l'histoire de l'art photographique. Également pour des questions de droits d'auteur, de rémunération, d'archivage, ces projets existent (encore aujourd'hui comme nous le verrons plus tard) difficilement dans les institutions. Il est plus complexe de définir la part de chacun dans la création, les droits d'auteurs et la distribution des revenus lorsqu'il y a plusieurs auteurs impliqués. L'archivage de projets collaboratifs, souvent dispersés et impliquant de multiples contributeurs, représente un défi considérable pour les

---

photography. » Mathilde Bertrand, Karine Chambefort Kay (dir.), *Contemporary Photography as Collaboration*, *op cit.*, p. 3.

<sup>27</sup>Ariella Aïsha Azoulay, Wendy Ewald, Susan Meiselas, Leigh Raiford, Laura Wexler (dir.), *La photo, une histoire de collaboration(s)*, *op cit.*, p 15.

institutions habituées à la conservation d'œuvres individuelles. Par exemple l'effacement fréquent du nom de Rosy Martin dans les projets collaboratifs avec Jo Spence est directement lié aux difficultés de l'histoire de l'art et du marché de l'art à prendre en compte et à valoriser les projets collaboratifs entre plusieurs photographes. Une critique dans le *New Yorker* d'une exposition de Spence mentionnait un travail que Spence avait réalisé en collaboration avec Rosy Martin sans jamais mentionner Martin. De même, certaines légendes d'images sur des sites de galeries ne reconnaissaient pas initialement la collaboration de Martin<sup>28</sup>.

On retrouve l'idée que les méthodes de l'histoire de l'art ont été incapables de s'adapter à la pratique collective dans l'ouvrage *Photography and collaboration from conceptual art to crowdsourcing*<sup>29</sup>. Daniel Palmer y fait référence au *Worker Photography Movement* (1926-1939) qui selon lui a permis à la classe ouvrière de proposer une autre idéologie de l'auteur dans l'entre-deux-guerres, dans le cadre d'une tentative collective de produire une pratique documentaire politique. Le *Worker Photography Movement* est apparu vers 1926 en Allemagne et en Union soviétique avec la création des magazines *Der Arbeiter Fotograf* et *Sovetskoe foto*.

Les galeries d'arts privilégient le soutien à un seul artiste. Comme vu plus haut, le marché de l'art est souvent structuré autour de la figure de l'auteur unique, dont l'œuvre est valorisée et commercialisée. Les galeries investissent dans la promotion d'un artiste et de son style personnel, ce qui est plus simple à gérer et à vendre que des œuvres aux paternités multiples. Les institutions artistiques ont tendance à privilégier les expositions monographiques susceptibles d'attirer un large public autour des grands noms des photographes les plus célèbres, au détriment des expositions thématiques ou de groupe, sans parler des œuvres collectives.

Les œuvres entrant dans l'histoire de la photographie sont celles qui sont exposées dans des institutions et/ou des galeries qui ont une influence au niveau du marché de l'art. Ces lieux sont fréquentés par des amateurs d'art, des connaisseurs et des investisseurs. Il y a donc un lien probable entre la valeur marchande d'une œuvre et sa notoriété, une œuvre sera plus à même de rentrer dans l'histoire de l'art de par sa valeur marchande que par la qualité de son discours.

---

<sup>28</sup>Charlene Heath, Patrizia Di Bello, « The Work which is Not One », *Contemporary Photography as Collaboration*, *op cit.*, pp. 179-195.

<sup>29</sup>Daniel Palmer, *Photography and Collaboration: From Conceptual Art to Crowdsourcing*, Londres, Routledge, 2017, p. 30.

Il est important de noter que les pratiques collaboratives ne sont pas une invention récente. Elles ont existé dès les débuts de la photographie, mais leur reconnaissance et leur intégration dans l'histoire ont été compliquées par ces diverses raisons structurelles et idéologiques. Ce n'est que plus récemment, avec l'essor de l'art participatif, de l'esthétique relationnelle, et une remise en question de la figure de l'auteur unique, que ces pratiques alternatives commencent à être reconsidérées et à trouver une place, bien que parfois encore marginale, dans le récit de l'histoire de la photographie.

## 1.B.b.Hypothèses et évolutions menant à l'essor de la participation

Comme vu dans la partie précédente, la photographie documentaire est un mode de représentation, c'est-à-dire qu'à partir d'une image ou d'une série, on se fait une idée de ce qui nous est montré par le photographe, à travers ses yeux. La grille de lecture est influencée par la position de l'auteur. On pourrait ici faire référence à Bourdieu qui montre que la production artistique n'est jamais neutre : elle est influencée par « l'habitus<sup>30</sup> » de l'artiste, c'est-à-dire un ensemble de comportements et de pratiques issus de son milieu social, de son éducation, de ses expériences. L'artiste porterait en lui des schémas de pensée, des goûts et des croyances qui orientent son regard et sa manière de représenter le monde.

Les sujets restent des objets soumis à notre regard, sans possibilité de réplique ou de contestation. Ils deviennent matière à interprétation et à appropriation par des spectateurs étrangers à leur vécu. La question du pouvoir exercé par l'image, notamment sa capacité à imposer une vision particulière, est donc centrale.

De même que l'artiste est influencé par son habitus, la perception de spectateur d'un individu à travers une photographie est toujours influencée par ses propres attentes et projections.

Je m'appuie dans la suite de mon analyse sur le texte de Michael Leicht « Comment Katie Tingle a refusé de poser correctement et pourquoi Walker Evans ne lui en a pas voulu : Une analyse critique de la photographie sociale et documentaire<sup>31</sup> ». En effet, selon l'auteur, nous regardons Katie Tingle à travers l'image, mais elle ne peut pas nous répondre. Elle ne peut pas nous voir en retour. Ce que nous écrivons ou pensons à son sujet ne l'atteindra pas. Elle devient une figure silencieuse, figée dans une interprétation qu'elle n'a pas choisie. Le rapport entre le spectateur et Katie Tingle est donc unilatéral. Elle existe seulement à travers l'image que nous avons d'elle, une image qui est manipulée par le cadre, l'éclairage, la mise en scène du photographe et bien sûr par notre propre lecture de cette image.

---

<sup>30</sup>Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, collection « Le sens commun », 1979, 670 p.

<sup>31</sup>Michael Leicht, *Wie Katie Tingle sich weigerte, ordentlich zu posieren und Walker Evans darüber nicht grollte. Eine kritische Bildbetrachtung sozialdokumentarischer Fotografie*, transcript Verlag, Bielefeld, 2006, 190 p.

La photographie documentaire repose sur un paradoxe fondamental : elle prétend rapprocher le spectateur de son sujet, mais elle met aussi en évidence la distance qui les sépare. Walker Evans, issu d'un milieu culturel et social très différent de celui de Katie Tingle, fait partie d'un système qui l'observe sans réellement interagir avec elle. Cette distance est particulièrement marquée dans l'attitude et le regard de Katie Tingle. Contrairement aux autres sujets de *Let Us Now Praise Famous Men*, elle ne semble pas chercher à établir un lien avec l'objectif. Dans le cas de Katie Tingle, l'image ne nous rapproche pas d'elle. Au contraire, elle met en évidence un fossé entre le photographe et son sujet, mais également entre les spectateurs et la réalité qu'elle représente. En effet chaque détail de son langage corporel accentue cette résistance : sa tête est inclinée, elle refuse l'objectif particulièrement par ses yeux et son regard est oblique. Contrairement aux autres sujets photographiés par Walker Evans, elle ne participe pas consciemment à la construction de son image. Elle accepte d'être là, mais refuse de donner au photographe ce qu'il cherche. Le format est inhabituel, en effet il est étroit et donc très vertical. Initialement issue d'une photo de groupe, elle a été recadrée par Walker Evans pour en faire un portrait individuel, détachant artificiellement Katie Tingle de sa famille. Ce découpage de la réalité rappelle que toute photographie est une construction, et non un simple reflet du monde. Elle nous renvoie à l'absence de contrôle qu'un sujet peut avoir sur son image.

Selon Michel Leicht l'auteur de l'article cité plus haut, l'attitude de Walker Evans envers les métayers était distante, froide et marquée par une certaine condescendance. Il ne cherchait pas à établir de véritables relations avec les familles qu'il photographiait, et la plus grande distance s'est manifestée envers la famille Tingle.

Astrid Böger, professeur allemande spécialisée en études américaines, étudie *Let Us Now Praise Famous Men* et considère la « présence digne » des sujets comme une caractéristique essentielle de l'œuvre. Elle parle des sujets photographiés comme étant « dignes et beaux », sans jamais s'attarder sur la famille Tingle ni sur Katie Tingle en particulier<sup>32</sup>. Elle insiste sur le fait que Walker Evans respecte le principe de laisser ses sujets poser, ce qui constituerait selon elle l'élément central de sa

---

<sup>32</sup>Michel Leicht s'appuie sur l'article « Documenting Lives. James Agee's and Walker Evans's *Let Us Now Praise Famous Men* » de Böger Astrid 1994, Francfort-sur-le-Main. Michel Leicht, *Wie Katie Tingle sich weigerte, ordentlich zu posieren und Walker Evans darüber nicht grollte. Eine kritische Bildbetrachtung sozialdokumentarischer Fotografie, op cit.*, p. 153.

conception de la représentation. Dans cette analyse, elle omet le cas de Katie Tingle, qui, comme exposé plus haut, n'a pas l'air à l'aise dans cette soi-disant auto-représentation.

Michel Leicht utilise l'exemple du travail du photographe Marc Garanger pour questionner l'usage du terme « dignité » dans ce contexte de photographie documentaire. Le photographe a été mobilisé dans l'armée lors de l'époque coloniale en Algérie. Sa mission était de prendre des photos d'identité dans les camps de regroupements.

Il prend des portraits de femme algériennes dans un premier temps avec leur voile mais le commandant de l'armée lui ordonne de refaire ses portraits en les retirant. En regardant les images, on pourrait être tenté d'y voir une « présence digne » des femmes représentées. Leur tête est droite, leur yeux fixent fermement l'appareil photo, tout ce qui pourrait s'apparenter à une attitude fière et « digne ». Cependant lorsque l'on sait que ces images ont été obtenues sous la contrainte c'est-à-dire après avoir été arrêtés par la police, enfermées dans un centre de regroupement, arrachées de leur maison, contraintes de se déshabiller devant des soldats, puis photographiées de force, on se demande si on peut encore parler de dignité. Étant mal à l'aise avec la situation, il a tenté de produire un autre type d'image, pour laisser transparaître la colère des personnes photographiées.

Dans le livre *Une histoire de collaboration* une double page est accordée à ce projet, le photographe est cité :

C' a été ma chance : leur opposition était la mienne, ce que je prenais en photos reflétait mon propre refus de la guerre. A travers ces images que je livrais aux autorités, qui me contraignaient à faire ce que je ne voulais pas faire, l'inverse de ce que je voulais.<sup>33</sup>

On peut également lire plus tard, un commentaire par l'une des autrices de l'ouvrage

Conscient de la violence systématique que constitue la colonisation en Algérie, le photographe espère que ces images puissent traduire quelque chose de son opposition au système.<sup>34</sup>

Compte-tenu de l'approche du livre et des commentaires du photographe, je trouve assez choquant que ces images qui ont été ensuite publiées (en 1982 c'est-à-dire 20 ans après la fin de la guerre, mais également en 2007 lorsque le photographe est retourné photographe ces femmes) soient saluées

---

<sup>33</sup>Ariella Aïsha Azoulay, Wendy Ewald, Susan Meiselas, Leigh Raiford, Laura Wexler (dir.), *La photo, une histoire de collaboration(s)*, *op cit.*, p. 104.

<sup>34</sup>*Ibid*, p. 105.

pour la « dignité de présence » plutôt que questionnées dans la légitimité de la prise de vue. Les critiques se concentrent sur l'esthétique et l'expression des sujets. L'ouvrage ne s'arrête pas davantage sur la responsabilité du photographe, mais essaye de le dédouaner et de justifier la publication de ces images sans consentement des femmes photographiées (ni à la prise de vue ni à la publication). On peut admettre que Marc Garanger n'avait pas le choix d'effectuer sa mission, qu'il a exercé le peu de marge de manoeuvre qu'il avait en choisissant une forme qui dit plus qu'une simple photo d'identité (il considère cela comme une forme de résistance) mais selon moi réutiliser les images en les recadrant ne permet pas de légitimer leur (re)publication.

Avec ce statut donné aux photographies d'Evans et à celle de Marc Garanger en tant qu'œuvres d'art, on observe un déplacement de leur réception : elles ne sont plus perçues comme des instantanés de la réalité sociale, mais comme des objets de contemplation.

Il peut être intéressant de revenir sur les propos de Walker Evans : au moment du projet de la FSA, le photographe a conscience que ces photographies vont entrer dans l'Histoire, il va donc faire des choix photographiques (quoi et comment photographier) qui correspondent à cette destination et cette vocation des images. Il ne s'agit ainsi pas uniquement de portraits des Tingle, mais de figures emblématiques de l'Histoire, incarnant une condition et une crise politique et économique .

Mais ce processus peut permettre aux spectateurs de s'approprier ces images tout en se distanciant de leur contexte originel. Pour aller plus loin j'ai découvert que ces portraits des femmes algériennes avaient été exposés au musée du Quai Branly lors de l'exposition « Tatoueurs, tatoués » (du 6 mai au 18 octobre 2015). Ces images sont ici totalement décontextualisées. Une institution expose ces photographies qui témoignent d'une violence coloniale et les utilise dans le cadre d'une exposition sur le tatouage.

Nous savons, grâce aux récits de James Agee, que Katie Tingle ne voulait pas être photographiée. Mais Evans a persisté, et l'image témoigne de cette résistance. Comme pour les images de Marc Garanger. La deuxième violence est celle de l'interprétation qui a été faite de cette photographie.

Ce paradoxe pose une question essentielle : qui contrôle l'image ? Est-ce la personne photographiée, qui devrait avoir le droit d'être représentée d'une manière qui lui semble juste ? Ou est-ce le photographe, qui détient le pouvoir de choisir quelle image sera conservée et comment elle sera

interprétée ? Dans le cas de *Let Us Now Praise Famous Men*, la réponse est claire : c'est Evans qui contrôle entièrement l'image. Dans le cas de Marc Garanger, il contrôle particulièrement ce qu'il fait ensuite avec ces images.

À une époque où la photographie continue d'être un outil majeur de construction des identités et des représentations sociales, ces questions restent plus pertinentes que jamais. Le cas de Katie Tingle est un rappel important du fait que l'acte de photographier est aussi un acte de pouvoir qui, s'il n'est pas interrogé, peut perpétuer des formes d'injustice et de domination symbolique. Dans cette perspective, il est important de s'attarder sur la façon dont certaines catégories sociales, en particulier les femmes, ont dû repenser leur rapport à la photographie pour en faire un espace d'émancipation plutôt que de reproduction des normes dominantes.

Cela nous amène à l'une des hypothèses possibles de l'essor de la photographie collaborative, comme une tentative d'émancipation de la part des groupes marginalisés, pour qui la co-création devient un levier de visibilité, de résistance et de réappropriation du récit visuel.

La dimension participative de nombreux projets était en phase avec – voire inspirée par – le développement organique du Mouvement de libération des femmes, qui mettait l'accent sur la participation de la base et une organisation collective, horizontale et sans leader (Wilson 2015 ; Klorman-Eraqi 2019).<sup>35</sup>

Au sein de l'ouvrage *Contemporary Photography as Collaboration*, Karine Chambefort-Kay et Mathilde Bertrand mettent en lumière que, dans un rejet du canon et des pratiques traditionnelles comme outils de domination, les femmes photographes ont peut-être adopté des pratiques collaboratives plus que les hommes praticiens. Les femmes photographes ont eu recours à la collaboration comme moyen de devenir visibles en tant que groupe social et en tant qu'artistes. Des exemples comme le Photography Workshop et les Hackney Flashers, mentionnés dans l'ouvrage illustrent cette dynamique de collectifs de femmes utilisant la photographie comme outil d'expression et de revendication. L'idée que la photographie pouvait être un « outil » pour les activistes communautaires, permettant aux communautés locales de prendre des photos de leurs

---

<sup>35</sup>trad. de l'auteur assistée par DeepL « The participatory dimension of many projects was in tune with, if not inspired by, the Women's Liberation Movement's organic development, emphasizing grassroots participation and collective, horizontal, leaderless organization (Wilson 2015; Klorman-Eraqi 2019 », Mathilde Bertrand, Karine Chambefort Kay, *Contemporary Photography as Collaboration*, *op cit.*, p. 8.

propres vies et environnements, comme le suggérait Jo Spence, s'inscrit dans cette logique d'autonomisation et de prise de parole collective.

Cependant l'essor des principes collaboratifs dans de nombreux projets photographiques de cette époque ne se limitait pas aux femmes, mais s'inscrivait dans une remise en question radicale des relations sociales et des identités, ainsi qu'un renouvellement de l'engagement politique. Les mouvements ont promu une participation populaire et des organisations collectives et horizontales, sans leader désigné.

Si ces premières dynamiques émergent majoritairement dans un contexte anglo-saxon, la France connaît également, à partir des années 1980, ses propres formes de photographie collaborative. Une autre hypothèse qui expliquerait l'essor de ces pratiques serait la remise en question du rôle de l'auteur unique. Des photographes ont commencé à se considérer davantage comme des facilitateurs, permettant aux autres d'accéder à l'expression et à la création d'images. En France, les projets Faut voir et Le Bar Floréal illustrent ce renversement de la position de l'auteur, où les photographes professionnels devenaient des éducateurs à l'image et les participants découvraient leur propre pouvoir de représentation. Faut voir, se définit comme une agence. Elle est créée en 1982 par Jean-Michel Monfort, développeur culturel, Marc Pateau, photographe, et Martine Vance, sociologue écrivaine. Le Bar Floreal est considéré comme le premier collectif de photographes dans les années 2000, est fondé en 1985 à l'initiative d'Alex Jordan, photographe et graphiste, André Lejar et Noah Caro, tous deux photographes<sup>36</sup>.

Faut Voir et le Bar Floreal font le choix d'une autre voie, portée par l'action collective et par la prise en charge indépendante de la conception de diffusion de leurs travaux, pour investir le champ social et inventer de nouvelles esthétiques.<sup>37</sup>

Ces deux collectifs Faut Voir et Bar Floréal en France ont promu une forme de « création partagée<sup>38</sup> », où les habitants étaient acteurs de leur propre représentation. Cette approche mettait l'accent sur une égalité des regards entre le photographe et les participants, allant à l'encontre d'une

---

<sup>36</sup>Lydia Echeverria, « Le fonds du « bar Floréal » dans les collections du Département des Estampes et de la photographie à la BnF (1/2) », in *Carnet de recherche*, 2020, [En ligne], mis en ligne le 11 mai 2020. URL : <https://bnf.hypotheses.org/9426>. Consulté le 3 avril 2025.

<sup>37</sup>Lydia Echeverria, « Les collectifs de photographes en France dans les années 1980 », in *Youtube Institut Nationale de l'histoire de l'art*, [En ligne], mis en ligne le 25 novembre 2020 URL : [https://www.youtube.com/watch?v=27q6gcy\\_SDU](https://www.youtube.com/watch?v=27q6gcy_SDU). Consulté le 3 avril 2025.

<sup>38</sup>Note prise par l'autrice pendant l'entretien avec Lydia Echeverria 19 mars 2025

culture photographique dominante qui valorise le rôle de l'auteur. D'après Lydia Echeverria, l'utilisation de la photographie amateur, avec ses imperfections esthétiques, était même revendiquée comme une esthétique de proximité, un contre-modèle à la photographie léchée et distancée. En effet le choix de l'écriture amateur dicte la démarche artistique des collectifs presque en opposition au champ photographique en France investi par la figure de l'auteur. Un tournant significatif s'opère dans les années 1980, marqué par une reconnaissance institutionnelle accrue des pratiques artistiques à dimension sociale et participative. Dans ce contexte, plusieurs projets portés par ces deux collectifs ont bénéficié de soutiens financiers de la part de ministères tels que celui de la Culture ou de la Formation professionnelle. Ce soutien traduit l'investissement croissant de l'État dans la valorisation de démarches artistiques inscrites dans le champ du documentaire collaboratif.

Marc Pataut, photographe membre de Faut voir peut être considéré comme l'un des précurseurs de la photographie collaborative. Avant de faire partie de Faut voir, il est promu par l'agence Viva, établie en 1972 qui propose une perspective alternative sur le photojournalisme, présenté comme un parallèle à Magnum et Rapho. Il arrive au moment où l'agence commence à péricliter mais a le temps de réaliser quelques reportages et affirme à la fin de cette période « je comprends que je ne suis pas photographe de presse<sup>39</sup> ».

En mai 1981 il devient élève infirmier à mi-temps en remplacement pour des congés de maternité dans un hôpital de jour pour enfants psychotiques à Aubervilliers. Il présente cette expérience comme fondatrice de sa démarche. Il est rentré avec l'idée de faire un reportage. Au bout d'un moment, il distribue des appareils photo aux enfants. Le résultat de leur photographie a complètement bouleversé sa manière d'envisager la photographie « Leur photographie ont constitué un choc, elles ont été très importantes et le sont encore aujourd'hui<sup>40</sup> ».

En effet, leurs images modifient le rapport au cadre, mettent en jeu la question du corps, du hors-champ, interrogent la place de l'œil dans la photographie. Selon Maxence Rifflet, photographe qui a été beaucoup inspiré par la pratique et la vision de la photographie de Marc Pataut, la manière d'envisager la photo de Marc Pataut « est une manière très juste, déjà, de ne pas parler à la place des

---

<sup>39</sup>Issu du produit d'entretiens avec Philippe Roussin entre janvier 1999 et 2000 ainsi que des notes de journal de travail tenu en 1999 pour la préparation de l'exposition Sortir la tête. Marc Pataut, Procédures et forme documentaire, sculpture et langue. In *Communications*, 71, 2001, pp. 283-306. Jean-François Chevrier (dir.), *Le parti pris du document. 1 : Littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle*, Paris, Seuil, 2001, 464 p.

<sup>40</sup>*Ibid.*, p. 287.

autres »<sup>41</sup>. À cette époque, son travail était perçu comme « social » et marginal, sans reconnaissance artistique.

L'essor de ces pratiques de collaboration pourraient s'expliquer par la place qu'on a tenté de donner à l'artiste dans la société. La figure de l'artiste varie en fonction des périodes de l'histoire et des cultures, des premières traces artistiques aux réalisations personnelles ou collectives récentes.

Dans les années 1960-70, les artistes occidentaux contemporains, notamment ceux issus des arts visuels, prenaient position politiquement par différents moyens. Comme le précise Catherine Duchesneau<sup>42</sup> à travers les propos de Lamoureux (2009) :

Si les artistes occidentaux contemporains des années 1960-70, notamment ceux issus des arts visuels, prenaient position politiquement par l'entremise de manifestes, d'interventions dans le débat public et par des œuvres d'art à messages explicitement politiques, il en va autrement aujourd'hui.<sup>43</sup>

Cette posture diffère toutefois des pratiques artistiques actuelles, où l'engagement prend d'autres formes. Aujourd'hui encore,

Certains artistes n'hésitent pas à s'engager dans des mouvements sociaux et politiques, utilisant leur art comme un outil de critique sociale et de contestation. Les thèmes d'actualités mondiales, la guerre, la pauvreté, les inégalités et l'oppression sont abordés librement pour dénoncer une situation politique.<sup>44</sup>

Cette continuité montre que l'artiste s'est vu confier (ou s'est vu attribuer) une mission politique dans une fonction qui va bien au-delà de la simple proposition esthétique. Les politiques ont bien compris que si l'artiste peut questionner ou contester le monde qui l'entoure, il peut aussi l'influencer. Ainsi certains artistes, en inspirant le public (et le mobilisant) tentent de produire un art vecteur de changement social. Cela a bien été saisi également par les institutions. Lors d'une commande publique d'œuvre d'art par exemple un artiste est missionné par une instance politique locale pour réaliser un projet avec les habitants afin de modifier leur regard et s'approprier leur

---

<sup>41</sup>Entretien de l'auteur avec Maxence Rifflet le 11 mars 2025.

<sup>42</sup>Catherine Duchesneau, « De la participation en art : l'Écomusée du fier monde comme alliance entre l'art et la participation citoyenne », in *Emulations - Revue de sciences sociales*, (9), 2018, p. 58.

<sup>43</sup>Eve Lamoureux, « Pratiques des artistes en arts visuels : un terrain fécond pour une réflexion sur les contours actuels de l'engagement », in *Revue canadienne de science politique*, vol. 42, no 1, 2009, pp. 45-63

<sup>44</sup>Marielle Nidiau Bourdot, *Le dispositif artistique participatif comme processus d'émancipation éco-citoyenne: constructions communicationnelles autour de l'artiste médiateur*, Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication (sous la direction de M. Galibert Olivier), Besançon, Université Bourgogne Franche-Comté, 2024, p. 57.

environnement. Ici l'artiste est reconnu par l'institution comme acteur de changement social. C'est la problématique que peut engendrer la commande : des espaces sont mis à disposition, et des financements sont attribués pour encourager cette participation mais l'artiste est alors missionné par la ville pour répondre à un besoin formulé : d'embellir l'espace commun, de l'aménager, de valoriser le patrimoine, de favoriser l'accès à la culture pour tous, de favoriser le lien, selon la finalité visée par la municipalité. L'artiste est missionné par la ville pour changer les mentalités, pour sensibiliser le public visé, ce n'est pas lui qui embellit ou aménage l'espace commun.

Ces deux citations sont assez contradictoires. En effet, l'une met en évidence un changement dans la forme de l'engagement. Les artistes contemporains privilégient des actions micropolitiques, locales et relationnelles, plutôt que les grandes utopies et les manifestes politiques explicites des années 1960-70. L'engagement se traduit par une volonté de démocratiser l'art, de le rendre accessible à tous, et de rompre avec son image élitiste. Il est souligné que l'artiste n'est plus forcément en marge des institutions, mais qu'il peut s'engager au sein même de celles-ci. Tandis que la deuxième insiste sur le rôle critique et contestataire de l'artiste, qui utilise son art comme un outil de dénonciation des problèmes sociaux et politiques (guerre, pauvreté, inégalités, etc.). Elle met en avant l'engagement des artistes dans les mouvements sociaux et politiques, et leur capacité à mobiliser le public. L'autrice affirme que l'artiste est un révélateur des problèmes de société.

Bourdot décrit un engagement plus subtil, axé sur la démocratisation de l'art et les actions locales, tandis que Lamoureux met l'accent sur un engagement plus direct, critique et contestataire. Lamoureux parle d'un art qui a pour but de se rapprocher du public, tandis que la seconde citation parle d'un art qui dénonce les torts de la société. Ainsi, nous avons ici deux attentes distinctes attribuées à l'artiste dans la société.

Cette transition vers des formes artistiques micropolitiques et relationnelles se manifeste concrètement dans des initiatives institutionnelles telles que le dispositif « Entre les images », analysée par Raphaële Bertho, où la pratique photographique devient un vecteur de médiation culturelle et sociale. Ce dispositif est initié fin 2018 par le réseau Diagonal avec le soutien financier du ministère de la Culture pour construire et réaliser des projets d'ateliers de transmission et de pratique photographique destinés à tous les publics notamment ceux éloignés de la culture. Elle souligne que malgré l'essor photographique participatif, il n'existe aucune étude globale qui leur soit

consacrée du fait de leur position à l'intersection de multiples politiques publiques : culture, éducation, action sociale, politiques territoriales. L'ancrage des projets collaboratifs dans des contextes d'action sociale et de politiques territoriales, peuvent être perçus comme des outils de médiation plutôt que comme des formes artistiques à part entière les éloignant ainsi des préoccupations esthétiques et formelles, traditionnellement étudiées par l'histoire de l'art. Par ailleurs ces problématiques soulevées par le développement de ces pratiques est mise en avant par de nombreux acteurs. L'autrice du rapport cite le colloque intitulé « Photographie comme lien social » qui se tient lors des Rencontres internationales de la photographie d'Arles en 2005, le réseau Diagonal organise ses premières Assises dédiées à l'éducation à l'image en 2017, et la Maison de la photographie Robert Doisneau organise trois journées d'études sur « La photographie à l'école » au cours de l'année 2018.

Ainsi, reconnaître la présence de pratiques collaboratives dans l'histoire de la photographie revient à reconsidérer une lecture trop longtemps centrée sur la figure unique du photographe-auteur. Ces pratiques, bien que marginalisées par les récits dominants de l'histoire de l'art, ont pourtant existé dès les débuts du médium, portées par des artistes, des collectifs, mais aussi par des contextes sociaux et politiques spécifiques.

Cette évolution pose une question fondamentale : qui est à l'initiative de ces projets ? Le photographe ? Le commanditaire ? Les deux ? C'est ce que nous analyserons dans la partie suivante, en interrogeant les rôles, les responsabilités et les intentions des différents acteurs impliqués dans ces démarches collaboratives.

## 1. C Les acteurs

La participation place l'amateur dans une situation d'expertise potentielle, temporaire et éphémère.

La participation place l'individu dans une situation possible d'émancipation et d'individuation.

La participation place l'artiste dans une situation de gestionnaire, d'autorité négociée.

La participation place l'institution dans une situation délicate où se bousculent les valeurs attribuées à la signature, à l'expertise, à la transmission des savoirs.

La participation pose les conditions possibles d'une communauté faite de subjectivités multiples.<sup>45</sup>

### 1.C.a Les commanditaires et leur influence

S'est posée la question lors du choix du corpus de ce mémoire de savoir si je choisissais des projets où la collaboration était seulement à l'initiative du photographe. Finalement les projets qui m'intéressaient le plus et que je trouvais les plus pertinents étaient des projets où il y avait un commanditaire extérieur. Je trouve qu'il est plus juste de se demander si le projet est investi ou subi par le photographe. En effet, la commande peut être perçue comme négative, limitante, et trop encadrante pour un photographe. Mais en réalité en tant qu'artiste auteur, on se construit en relation avec le monde et en relation avec tous les interlocuteurs (les commissaires d'exposition, les responsables de résidence, les collègues, les loueurs de matériel, les tireurs...). La commande peut influencer l'écriture. Il est vrai qu'entre un projet initié personnellement et une commande, les choses se recoupent. Ce fut par exemple le cas de Josef Koudelka, comme me l'a indiqué Raphaële Bertho lors d'un entretien. En 1986, la France a passé une commande au photographe et on lui a prêté un panoramique, il a trouvé cela satisfaisant et il a décidé que ce serait son style jusqu'à la fin. En réalité lors d'une commande, l'artiste ne répond pas à une demande fermée ou alors c'est vraiment une commande commerciale, même si là également, on pourrait se dire qu'une forme d'interprétation est possible, la frontière entre les initiatives personnelles et les contraintes de la commande est très poreuse. Lydia Echeverria m'a transmis un autre exemple qui montre cette relation d'interconnexion entre la commande et la pratique personnelle de l'auteur, c'est celui d'un travail de Faut Voir. En 1982 pour leur premier projet avec des jeunes dans 10 banlieues françaises, autour des missions locales, Jean-Michel Montfort demande lui-même de l'argent pour un projet

---

<sup>45</sup>Airaud, Stéphanie (dir.) *et al.* Participa(c)tion : colloque-événement. Vitry-sur-Seine : MAC VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2014, p. 9.

au cabinet du ministère de la Formation professionnelle. On pourrait dire que l'on rentre alors dans le registre de la subvention commande. Il peut être nécessaire pour un projet d'action culturelle de demander des financements et donc de rentrer dans le cadre d'une réponse à un appel à projet ou une commande. Je pense par exemple au projet « Nos prisons » de Maxence Rifflet qui a dû pour chacune des prisons répondre à des appels à projets afin d'y avoir accès. On peut distinguer une réponse à un appel à projet, commande et subvention qui chacun de ces cadres instaure des règles et des modes de fonctionnements différents pour le photographe.

En définitive, interroger l'origine d'un projet permet de mieux comprendre les dynamiques de création à l'œuvre dans les pratiques collaboratives. Loin d'opposer initiative personnelle et commande, il semble plus pertinent d'envisager une continuité entre ces deux modalités. Ce qui importe, au-delà de la provenance de l'initiative, c'est l'investissement réel de l'artiste, sa capacité à s'approprier un cadre, à négocier avec les contraintes, et à inscrire sa démarche dans un dialogue.

En effet pour revenir sur l'exemple de « Nos prisons » de Maxence Rifflet, il m'a informé avoir eu besoin de coordinatrices des activités culturelles en prison. Il précise que ce sont toujours des femmes qui organisaient des activités culturelles en prison, ce sont elles qui lui ont permis de savoir ce à quoi il fallait faire attention. « Elles savent qu'il y a beaucoup de choses possibles et à quelles conditions. Et qu'en fait, il faut les écouter. Ça a été très important, bien sûr.<sup>46</sup> » C'est également ce que souligne Raphaële Bertho, maîtresse de conférences en Arts et autrice d'un rapport sur le dispositif « Entre les images », lors de nos échanges. C'est d'ailleurs en réalité très souvent un rôle endossé par une femme. Sans médiatrice, l'artiste doit engendrer un nouveau rôle. Le rôle d'un médiateur permet de faire le lien entre les participants et l'artiste. Il doit susciter les interactions entre les participants, mettre en valeur leurs contributions, gérer les éventuels désaccords, les guider dans leur exploration artistique, partager son savoir-faire et veiller à la cohérence globale du projet. La plupart des artistes photographes ne sont pas formés à cela, le photographe n'est pas forcément spécialiste de la communauté ou des problématiques propres au groupe d'individus avec lesquels ils souhaitent initier un travail collaboratif. C'est là où intervient le rôle des médiatrices qui ont pour fonction la mobilisation, la coordination, la fluidification des rapports ,et qui font tout ce travail d'encadrement qui peut paraître évident. L'enquête que Raphaële Bertho réalise sur le dispositif «

---

<sup>46</sup>Entretien de l'autrice avec Maxence Rifflet le 11 mars 2025.

Entre les images » lui permet de découvrir que le binôme entre l'artiste et la personne référente du projet au sein de la structure (médiatrice) va au-delà du simple accompagnement. Les médiateurs expliquent au public le concept du dispositif entre les images. Sont aussi expliqués les liens entre les enjeux du projet et les enjeux du travail photographique de l'artiste. Laure Ledoux photographe intervenante dans les projets « Still life » développé par le Centre d'art et de photographie de Lectoure, « Mue » développé par La Capsule, Le Bourget du Programme de 2019 à 2021 insiste sur le fait que bien que cela représente un coût supplémentaire, la présence d'une médiatrice est cruciale en raison de son métier et de son savoir-faire. La photographe reconnaît que la médiatrice possède des compétences en communication essentielles pour interagir efficacement avec le public. Elle admet que sa propre approche pourrait être perçue comme trop directe, soulignant que la communication n'est pas son domaine d'expertise. Ainsi cet accompagnement est précieux pour de nombreux artistes notamment parce qu'il leur permet de s'appuyer sur des compétences relationnelles, pédagogiques et organisationnelles qu'ils ne maîtrisent pas toujours eux-mêmes. Et cet encadrement n'existe que parce qu'un commanditaire rend possible la mise en place.

Le rôle du commanditaire est donc central, non seulement dans l'initiation du projet, mais aussi dans la définition de ses modalités pratiques et de ses objectifs. Ce sont souvent les commanditaires, qu'ils soient publics ou privés, qui permettent la mobilisation des médiateurs et la mise en place de ces collaborations. On peut distinguer deux grandes familles de commanditaires. Les institutions culturelles publiques (centres d'art, collectivités, DRAC, etc.) qui poursuivent des objectifs de démocratisation de la culture, de transmission et de réflexion collective autour de la création. Et les commanditaires privés (fondations, entreprises, bailleurs sociaux, collectivités territoriales dans certains cas), qui peuvent répondre à des enjeux de communication, de valorisation d'image ou d'intégration locale.

Les institutions culturelles publiques ou privées ont tendance à favoriser le lien avec le public avec de plus en plus d'ateliers autour de la médiation des expositions et même pour aller plus loin la création partagée avec le public du territoire. En effet, toutes les résidences sont assorties de demandes de participation. La politique est de rendre la culture plus accessible et de toucher un public plus large. C'est le modèle de Malraux de la démocratisation culturelle, c'est-à-dire l'ouverture des nouveaux

lieux dédiés à la culture en dehors des grandes villes. Malraux a donné un cadre institutionnel à la politique culturelle de la France, la culture devait être partagée par tous, et non réservée à une élite<sup>47</sup>.

A différencier de la démocratie culturelle qui est une idée anthropologique de la culture, où tout le monde est porteur de culture et tout le monde peut prendre en charge des outils de la représentation et être à même d'être présenté dans un musée. Qui se rapproche du terme de « l'Art en commun » rompant ainsi avec le principe établi en 1959 par André Malraux lors de la création du ministère des Affaires culturelles, qui séparait l'art de l'action socioculturelle. C'est ce que présente le dispositif des nouveaux commanditaires. Le dispositif des « Nouveaux Commanditaires », initié par François Hers en 1991, propose un modèle de commande artistique où des citoyens deviennent acteurs de la création. Ce protocole permet aux artistes de s'impliquer dans les enjeux sociétaux, d'explorer de nouveaux contextes et matériaux, tout en maintenant leur liberté esthétique. C'est un cadre de commande d'œuvres d'art contemporaines, porté par des citoyens non spécialistes, pour répondre à un besoin ou une question d'intérêt général. Les commanditaires sont des citoyens qui identifient un enjeu local ou collectif et souhaitent qu'une œuvre d'art y réponde. Un médiateur formé selon la « Société des Nouveaux Commanditaires » accompagne la demande, fait le lien entre les citoyens, les artistes et les institutions. Un artiste est ensuite choisi pour concevoir une œuvre originale en réponse à cette commande, dans un dialogue avec les commanditaires. L'œuvre sera financée par des fonds publics ou privés et intégrée dans l'espace public ou social. Ce dispositif réinvente le rôle du commanditaire dans l'art contemporain, en donnant aux citoyens un pouvoir d'initiative tout en valorisant la création artistique.

Les commanditaires jouent un rôle central dans la mise en œuvre de projets artistiques, notamment lorsqu'ils sont accompagnés de médiateurs ou médiatrices capables d'en assurer la concrétisation. Ils permettent de faire lien entre l'artiste et les potentielles personnes impliquées dans la création du projet. Ce rôle s'incarne particulièrement dans les dispositifs Entre les images et Les Nouveaux

---

<sup>47</sup>Présentation du colloque organisé par le Comité d'histoire en partenariat avec le musée du Louvre à l'occasion du 60e anniversaire du ministère de la Culture, les 19 et 20 décembre 2019 du « *Du partage des chefs-d'œuvre à la garantie des droits culturels : ruptures et continuités dans la politique culturelle française (1/5)* » [En ligne], Culture.gouv, mis en ligne en 2019. URL :

<https://www.culture.gouv.fr/nous-connaître/decouvrir-le-ministère/histoire-du-ministère/événements/journees-d-etud>  
Consulté le 8 avril 2025.

commanditaires, deux initiatives culturelles dont l'objectif principal est de favoriser la diffusion de la pratique photographique (ou de l'art) auprès de divers publics.

Dans ces projets, on distingue généralement deux figures de médiation : d'une part, le médiateur ou la médiatrice issu du champ culturel, souvent salarié d'une structure culturelle, qui connaît le projet artistique et sait comment le présenter aux institutions impliquées ; d'autre part, un médiateur social rattaché à la structure d'accueil (par exemple une maison de retraite), qui connaît les publics concernés et facilite leur implication. Cette configuration peut toutefois varier dans le cas de projets soutenus par des entreprises privées, où la médiation culturelle est parfois assurée par des responsables de la communication interne.

La réussite de tels projets dépend de la capacité de l'artiste à négocier les termes de la commande et à défendre l'ambition artistique du travail engagé. Les frontières entre commande publique et commande privée, entre liberté artistique et attentes institutionnelles, sont souvent poreuses. Il en résulte une tension constante, que chaque photographe est amené-e à gérer selon son degré d'implication et sa volonté d'investir pleinement le projet.

## **1.C.b Le photographe : auteur, facilitateur d'un récit collectif ou animateur d'atelier ?**

Parmi les photographes sélectionnés pour mon corpus, trois ont suivi une formation en anthropologie : Andrea Eichenberger, Amandine Turri Holken et Katherine Longly. Après des études en art, Andrea Eichenberger quitte le Brésil pour s'installer en France. À son arrivée, elle souhaitait s'inscrire à l'université Paris 8, mais ayant dépassé la date limite d'inscription, elle envisage de rester un an en France pour pratiquer la langue et s'inscrire l'année suivante. Finalement grâce à un photographe brésilien ayant étudié l'anthropologie, elle découvre un centre d'ethnographie doté d'un laboratoire d'anthropologie visuelle, dirigé par d'anciens élèves de Jean Rouch. Elle a ainsi démarré des études d'anthropologie, un peu par hasard, et a apprécié jusqu'à aller en doctorat. C'est avec ce bagage qu'elle se lance et fait des projets dans le domaine artistique.

L'anthropologie, elle est venue un peu pour enrichir ma démarche artistique. [...] Probablement par le fait d'être passée par l'anthropologie, je suis très critique à ce regard externe qui vient et qui raconte une expérience, la vie d'autres personnes et qui part avec une certaine forme de pouvoir, d'autorité du regard de la parole. En fait, à l'époque, je ne donnais pas des appareils photo aux gens encore, mais j'étais toujours intéressée par la manière dont on voulait se montrer sur les images, dont on voulait être représentée. Donc, à chaque fois, c'est des négociations.<sup>48</sup>

Andrea Eichenberger est arrivée à des pratiques collaboratives en photographie en partie grâce à son parcours académique en anthropologie. Elle explique que ses études dans ce domaine ont nourri une approche critique du regard externe qui vient raconter l'expérience d'autres personnes avec une certaine forme de pouvoir et d'autorité.

Cette sensibilité l'a amenée à s'intéresser dès le début de ses projets à la manière dont les gens voulaient se montrer et être représentés sur les images, initiant déjà des négociations avec ses sujets concernant le choix des lieux, de leur tenues et de leur présentation. Lors de notre entretien je lui demande si elle sait définir son statut à l'intérieur de ces projets collaboratifs, elle me répond qu'elle « n'aime pas trop les étiquettes ». Elle précise que :

Parfois, je ne peux être que la photographe. Je peux aussi venir un peu avec la parole aussi. Ce qui est constant, c'est qu'il y a souvent des gens avec moi. C'est très rare que je travaille seule. [...] Je suis photographe, bien sûr,

---

<sup>48</sup>Entretien de l'autrice avec Andrea Eichenberger le 27 février 2025. (Annexe 1)

parce que c'est ce que je fais le plus. Mais parfois, je suis un peu anthropologue, même si je ne me considère pas vraiment anthropologue, parce que je ne fais pas vraiment de la recherche. Je peux simplement être une coordinatrice, on va dire comme dans le cas des Sources, je n'ai pas fait grand-chose en termes d'images. [...] Voilà, donc j'ai un peu de mal à dire. Mais je pense qu'on peut dire que je suis photographe<sup>49</sup>.

De façon analogue, Amandine Turri Holken après avoir obtenu son diplôme en art (DNSEP), poursuit des études en anthropologie sociale et culturelle à l'Université de Strasbourg. Sa pratique photographique et ses recherches universitaires se sont orientées vers la photographie documentaire collaborative et dialogique. Son premier documentaire collaboratif a été réalisé entre 2012 et 2017 avec des « zonard·e·s » rencontrés à Nancy, un projet nommé ZONE 54. Cette expérience a été un point de départ important dans son exploration des méthodes collaboratives. Son travail interroge fortement la place de l'autre et s'articule autour de la collaboration, de la multiplication des points de vue et d'une réflexion éthique et politique sur les possibilités de connaissances de documentaires collectifs.

Avec du recul, je pense que la nécessité que j'ai toujours ressentie à inclure le point de vue des autres est en partie due au fait que je suis autiste Asperger. Très vite dans ma vie s'est posée la question de la norme : ce qui semblait courant pour les autres (dire « bonjour », « à bientôt », etc.), sont des éléments qui ne me paraissent pas naturels, mais conventionnels. [...] J'ai ainsi, pendant très longtemps, douté de mon propre point de vue, qui était souvent en décalage avec celui des autres. Ce sentiment a créé deux mouvements en moi. Tout d'abord, inclure le point de vue des autres m'est apparu comme important, car il permettait un dialogue ouvert sans que j'ai à taire le mien.<sup>50</sup>

Sa condition propre (autiste Asperger) la pousse à s'interroger sur la capacité de l'autre à s'exprimer et se faire comprendre - ce qui semble être un handicap devient un moteur créatif et définit un mode opératoire. Inclure le point de vue des autres permettait un dialogue et de mettre en avant le point de vue de personnes habituellement peu écoutées.

Je pense qu'on dit souvent que l'art ne doit pas avoir de but ou d'objectif et je suis en total désaccord avec ça et je pense qu'on peut en tant qu'artiste avoir une place sociale et une place d'attention et créer du lien avec et entre les gens.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup>Entretien de l'autrice avec Andrea Eichenberger le 27 février 2025.

<sup>50</sup>Amandine Turri Hoelken, *La photographie documentaire dialogique : entre démarches artistique, politique et anthropologique*, *op cit.*, p. 25.

<sup>51</sup>Mathieu Farcy lors de l'échange avec Brigitte Patient, *D'amour et de rage, épisode 1 : Mathieu Farcy*, *op cit.*

Le travail de Mathieu Farcy s'inscrit dans le cadre de l'art en commun. Il a commencé la photographie parce qu'il s'ennuyait. Il a ainsi découvert qu'il pouvait raconter des histoires assez vite avec la photographie. Il a été éducateur spécialisé pendant 4 ans et lorsqu'il a voulu quitter le social, devenir photographe professionnel était assez évident. Cette expérience dans le secteur social est un élément déterminant de son approche. Elle lui a permis de développer une sensibilité particulière aux relations humaines, aux dynamiques de groupe et à la manière d'interagir avec des personnes aux parcours de vie variés et parfois marginalisés. Après sa carrière d'éducateur spécialisé, il fait une formation de photographie dans une école de journalisme<sup>52</sup>. Dès le début de sa carrière de photographe auteur il se demande « comment est-ce qu'on pouvait arrêter de faire des sujets sur quelque chose et faire des sujets avec<sup>53</sup> » mais également « comment est-ce qu'on pouvait faire en sorte que l'art devienne plus horizontal et moins vertical <sup>54</sup> ». Ces questionnements ont découlé de sa première expérience : un film réalisé à Amiens. Ce film portait sur la fermeture d'une usine, qui avait provoqué une crise sociale ayant duré sept à huit ans. Il est arrivé à la fin du conflit pour filmer les ouvriers après leur licenciement, chez eux, dans un moment de vide. Selon lui, le résultat était un échec : le film ne fonctionnait pas, car il adoptait une posture verticale, plaçant les ouvriers dans une position d'objets d'observation. Cet échec a été fondateur : il l'a amené à s'interroger sur ses méthodes de travail, à vouloir mobiliser sa formation sociale pour construire autrement. C'est dans cette perspective qu'il a commencé « Je n'habitais pas mon visage », avec la volonté d'« horizontaliser » la création. Ses projets prennent racine dans la rencontre et dans le partage d'histoires singulières. Pour lui, l'art est aussi une manière de prendre soin de l'autre, en créant des espaces d'écoute et de co-création où chacun peut retrouver une place et une voix.

Maxence Rifflet n'a pas suivi d'études formelles en art, il commence la photographie de manière autodidacte notamment en allant voir des rédactions pour faire des reportages. Son expérience initiale dans le reportage, notamment sur les mineurs isolés, l'a amené à questionner la manière traditionnelle de photographier les autres et à ressentir un malaise face à une approche qu'il

---

<sup>52</sup>Amandine Mohamed-Delaporte fait une biographie de Mathieu Farcy en introduction d'un dialogue entre elle et le photographe organisé par le festival 9ph à Lyon, le 24 mai 2025. (Annexe 5)

<sup>53</sup>Mathieu Farcy, Fisheye Le Mag, *Focus Mathieu Farcy*, [En ligne], mis en ligne le 14 septembre 2022. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=XwqGauUROuo>. Consulté le 26 mars 2025.

<sup>54</sup>Mathieu Farcy, GRAPh CMI, *Rencontre avec : Mathieu Farcy, photographe*, [En ligne], mis en ligne le 20 novembre 2023. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=XwqGauUROuo>. Consulté le 26 mars 2025.

percevait comme distanciée et potentiellement mensongère<sup>55</sup>. Il réalise deux gros projets avec une place importante laissée aux personnes concernées : « Fais un fils et jette le à la mère » avec Yto Barrada et Anaïs Masson en 2004 et « Nos prisons » en 2022. Lors d'un entretien que je réalise avec lui, il m'indique avoir du mal à trouver des projets réalisés qui n'auraient pas de dimension collaborative.

Je trouve que c'est une manière un peu restrictive, en fait, d'envisager la chose. Là où, en fait, ce qui, je crois, m'intéresse de plus en plus, c'est de penser la photographie comme une expérience dans le monde. Et plutôt que comme, disons, uniquement un moyen de faire des images.[...] Je suis quelqu'un d'un peu préoccupé par un certain nombre de questions politiques et sociales. Du coup, c'est sûr que la question de la relation avec ceux avec qui je travaille m'importe beaucoup<sup>56</sup>

Dans cette citation, Maxence Rifflet exprime une évolution dans sa manière d'envisager la photographie documentaire collaborative. Il souligne qu'il met moins en avant l'aspect purement collaboratif car il le perçoit désormais comme une approche « un peu restrictive ».

Cette restriction pourrait s'expliquer par le fait que, bien que la relation avec les sujets et la dimension collective soient importantes pour lui, son intérêt premier s'est déplacé vers une conception plus large de la photographie comme une « expérience dans le monde ». Il ne la voit plus seulement comme un moyen de produire des images, mais comme une activité immersive qui englobe la perception, l'interaction et la tentative de donner forme à sa compréhension du monde

C'est surtout en 1998 lors de sa première expérience d'atelier avec Yto Barrada et Anaïs Masson qu'il travaille avec deux groupes d'adolescents de part et d'autre de la Méditerranée autour de la question de l'immigration clandestine que ces questions de collaboration se sont presque imposées à lui. En effet il avait réalisé des images sur ces questions au départ seul de son côté et puis il se rend compte que :

Ces images étaient des mensonges, en fait, des mensonges grossiers. Mais, en tout cas, je suis revenu un peu avec, voilà, les images que j'avais faites, qui ne disaient rien, non plus, de la violence de ce qu'ils vivaient. Ces espèces des mouettes, des bateaux, des trucs, enfin, une espèce de symbole, comme ça, du voyage. Mais c'est

---

<sup>55</sup>Maxence Rifflet, Conférence aux Beaux arts de Lyon le 19 janvier 2022, [En ligne], mis en ligne le 20 janvier 2022. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=xrKI7T-ojyI&list=TLGGY5nkQ8bLXkcyNjAzMjAyNQ>. Consulté le 26 mars 2025.

<sup>56</sup>Entretien de l'autrice avec Maxence Rifflet le 11 mars 2025. (Annexe 2)

parce que je me suis senti très démuni, en fait, pour rendre compte photographiquement de ce que je voyais. Et puis, par ailleurs, ces images mensongères, tu vois, que eux faisaient.<sup>57</sup>

Ici Maxence Rifflet admet que sa position n'est pas la bonne pour parler de ces conditions qu'il ne connaît pas et qu'il ne souhaite pas véhiculer des messages clichés sur l'expérience des migrants. À ces questionnements s'ajoute la rencontre avec Marc Pataut, Anaïs Masson et Yto Barrada. C'est à partir de ce moment qu'il s'intéresse davantage à mettre au travail la photographie dans une situation partagée. Maxence Rifflet insiste sur le fait qu'il est essentiel de « parler de là où on est » en tant que photographe. Il reconnaît que la réception d'une image est une expérience personnelle et que le photographe ne peut pas faire abstraction de ses propres ressentis. Également, il s'éloigne d'une approche purement objective qui prétendait effacer la présence et le regard du photographe.

Katherine Longly a toujours pratiqué la photographie, mais lorsqu'il s'est agi de choisir une orientation académique, ses parents l'ont encouragée à privilégier une voie jugée plus sécurisante. Elle s'est ainsi dirigée vers des études en communication, une discipline qui lui semblait offrir des outils pertinents pour son avenir professionnel. Ce parcours lui a néanmoins permis de conserver un lien avec la photographie, notamment grâce aux cours dédiés proposés dans son cursus. Lors de notre entretien, elle souligne par ailleurs l'importance des compétences acquises dans ce domaine, en particulier en matière de rédaction de dossiers de financement et de recherche de partenaires, des aspects fondamentaux dans le développement d'une pratique artistique indépendante. Souhaitant prolonger sa réflexion avant d'entamer une carrière, elle s'oriente ensuite vers une année d'anthropologie. Cette discipline prend aujourd'hui une place équivalente, voire prépondérante, dans son travail aux côtés de la photographie. Elle est attachée à la photographie parce que c'est l'outil qu'elle maîtrise et avec lequel elle a le plus d'affinité mais finalement pour elle

La base des projets c'est vraiment la rencontre, la relation et puis il se trouve que par hasard c'est la photographie mais ça pourrait être autre chose alors que en fait ce côté relationnel ça ne pourrait pas être autre chose.<sup>58</sup>

Après trois années d'expérience professionnelle, elle décide d'approfondir ses connaissances techniques et intègre l'École Agnès Varda à Bruxelles pour une formation spécialisée en

---

<sup>57</sup>Entretien de l'autrice avec Maxence Rifflet le 11 mars 2025.

<sup>58</sup>Entretien de l'autrice avec Katherine Longly le 1 avril 2025. (Annexe 3)

photographie. Fascinée par les anecdotes, les faits divers et les coïncidences, elle s'attache à explorer des univers qu'elle ne connaît pas, cherchant à comprendre les motivations qui animent ses sujets.

J'aurais pu être sociologue ou journaliste, mais ce qui me plaît dans cette position, c'est la liberté d'interprétation et la possibilité de laisser parler les gens, sans chercher à imposer une vérité absolue<sup>59</sup>.

À travers ses projets, elle interroge des thématiques sociétales telles que l'alimentation, les stéréotypes ou encore les récits intimes, mêlant une approche documentaire à une subjectivité assumée.

D'autres photographes que je n'ai pas choisi d'analyser dans mon corpus considèrent également que c'est la rencontre avec l'autre qui caractérise leur rapport à la photographie de manière générale. En effet dans le rapport de Raphaële Bertho le photographe Guillaume Chauvin déclare que « le seul truc qui [l]'intéresse en photo, ce n'est pas de faire des images, mais justement d'aller voir le garagiste, le boulanger, d'aller à la rencontre des coulisses de notre société<sup>60</sup>. » Le terme prétexte est puissant, car il suggère que la production photographique ne serait qu'un moyen pour justifier un objectif différent, masquant ainsi la véritable intention de l'action. La place de la photographie est en réalité double : elle demeure une finalité en tant que production d'images, tout en étant également un moyen d'aller vers les autres, de partager, de se rassembler.... Matilde Brugni, responsable des projets artistes et publics à Stimultania, résume cette approche : « C'est un art de l'observation mais c'est aussi un art de la conversation<sup>61</sup> ». Cette citation illustre clairement la rencontre entre le projet social et le projet artistique.

Ce qui relie les photographes étudiés dans mon corpus, c'est une même volonté : celle de faire de la photographie un espace de rencontre, de dialogue et de partage. Leur approche montre que la photographie est moins un outil de capture qu'un moyen d'échange avec le monde. Ils refusent une photographie autoritaire pour privilégier une création partagée. Tous témoignent d'une sensibilité particulière à l'autre, à sa parole, à sa représentation, et à la manière dont cette rencontre influence et transforme leur propre démarche.

---

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> Raphaële Bertho, *Enquête de terrain sur le programme « Entre les images » (2020-2022)*, coordination : Erika Negrel, Jennifer Labord, Réseau Diagonal, 2023, 50 p.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 5.

## Partie 2 : Co-construction du récit

« Nous » est le résultat d'un « je » qui s'est ouvert (ouvert à ce qu'il n'est pas), qui s'est dilaté, déposé au-dehors, élargi.<sup>62</sup>

### 2.A. Les étapes pour produire de la participation

#### 2.A.a Expérimentation : vers une diversité de voix et de formes narratives

Lorsqu'on pense projet photo collaboratif, on pense souvent en premier lieu à distribuer des appareils photos. En effet, partager l'outil de création est l'action la plus simple et la plus concrète. Pourtant, dans le cadre d'un projet collaboratif, le processus de création s'apparente à un dispositif à « étages » impliquant une série de choix et de décisions : le matériel utilisé, les lieux de prises de vues, la gestion de la lumière, le choix de cadrage, la retouche, la sélection des images, la scénographie d'une exposition ou encore la mise en page d'une édition.

Ainsi, la participation peut être introduite ailleurs que dans une distribution d'appareil photo. Elle peut intervenir à différents moments du processus, ouvrant des espaces de co-construction plus vastes et nuancés.

Prenons d'abord l'exemple de la photographe et anthropologue Amandine Turri Hoelken. Elle réalise un projet photo documentaire « Zone 54 » réalisé avec des « zonard.e.s » à Nancy. Sa démarche collaborative s'est effectuée en trois temps principaux.

Pour commencer, elle montrait et donnait ses photographies aux personnes concernées et discutait avec elles. Elle considérait que la collaboration commençait en donnant les photographies, permettant à l'autre d'avoir un regard sur les productions. Ces discussions permettent d'échanger sur la voie à suivre et sur les éléments thématiques présents dans ses images. La deuxième méthode mise en place « à partir de la troisième année, a été de leur donner des appareils photo pour qu'ils puissent documenter leurs vies eux-mêmes<sup>63</sup> ». Cinq personnes se sont prêtées au jeu. L'unique

---

<sup>62</sup>MACÉ, Marielle, *Nos cabanes*, Paris, Éditions Verdier, collection « La petite jaune », 2019, 128 pages.

<sup>63</sup>Amandine Turri Hoelken, *La photographie documentaire dialogique : entre démarches artistique, politique et anthropologique*, op cit., p. 288

consigne était « prenez en photographie ce que vous aimeriez montrer aux spectateur.ice.s lors de l'exposition<sup>64</sup> ». Pour Amandine, distribuer des appareils photo permet aux sujets d'exprimer eux-mêmes leurs points de vue, de documenter leur quotidien de leur propre initiative, une implication plus forte dans le projet. La dernière méthode de collaboration concernait l'exposition des photographies, où elle travaillait avec les personnes les plus investies, comme Fils et Emy, pour choisir les images et la scénographie.

Andrea Eichenberger, autre photographe de mon corpus, travaille également par l'échange autour des images et la distribution d'appareils photos. Pour le projet *Les Sources*<sup>65</sup> d'Andrea Eichenberger, d'après les éléments que j'ai recueillis lors de la présentation du livre à Ithaque Paris le 8 mars 2025, et à travers notre échange le déroulement de ce projet a été le suivant : sa démarche s'intéresse beaucoup au quotidien, et s'inspire des écrits de Georges Perec. Cet écrivain qui écrit sur Paris, explore ce qu'il appelle l'infraordinaire, les petites choses des lieux. À chaque fois, il choisit un lieu, l'observe puis le décrit. Suite à un appel à projet de la mairie du 11ème arrondissement, Andrea Eichenberger a conçu un projet avec les résidents d'un logement social à Ménilmontant. Elle précise que ce sont surtout des étrangers originaires d'Afrique qui ont participé au projet, et qu'à la différence de ses précédents projets, elle n'a pas réussi à former des groupes. Après avoir distribué des appareils photos en prenant soin d'expliquer leur fonctionnement, elle demande aux résidents de photographier leur parcours dans le quartier, dans la ville. Ils conservent l'appareil pendant deux à trois semaines. Pendant ce temps, ils disposent de 36 poses pour raconter une histoire. Une fois qu'elle récupère les appareils photo, elle développe et numérise les négatifs.

Un autre photographe de mon corpus, Maxence Rifflet, introduit également la collaboration dans ses projets, non seulement par la distribution d'appareils photo, mais aussi à travers d'autres formes d'engagement, qu'il conçoit comme autant d'espaces de co-création. « Nos prisons » de Maxence Rifflet est un travail dont le point de départ a été une proposition d'atelier par une structure de Strasbourg. Celle-ci avait contacté l'artiste en raison de son expérience antérieure avec des ateliers destinés aux enfants, notamment à travers le projet « Fais un fil et jette-le à la mer<sup>66</sup> ». Pourtant, dès

---

<sup>64</sup>*Ibid.*, p243.

<sup>65</sup>Andrea Eichenberger, *Les sources avec un groupe d'habitant.e.s du 11ème arrondissement de Paris*, Paris, Taramela et Maison de la photographie Robert Doisneau, 2024, 340 p.

<sup>66</sup>Maxence Rifflet, Yto Barrada, Anaïs Masson, *Fais un fils et jette-le à la mer : Marseille/Tanger*, Paris, Sujet-Objet, 2004, 64 p.

la réception de cette demande, Rifflet éprouve un certain malaise : photographier en prison apparaît comme « la pire des situations possibles<sup>67</sup> ». Il explique qu'il a vu beaucoup de projets autour de la prison, qui selon lui produisent toujours les mêmes images et traitent uniquement de l'enfermement. Ils tendent selon lui à produire des images répétitives et à véhiculer un regard univoque. Il souligne également la position délicate de l'artiste intervenant en détention : pris entre les figures du surveillé et du surveillant, il se retrouve au cœur d'un échange de regards totalement inégal.

Par ailleurs, les ateliers artistiques font partie des parcours de réinsertion et peuvent amener à des réductions de peine, ce qui complexifie encore davantage la position du photographe. Il y a également les contraintes institutionnelles qui s'ajoutent : interdiction de photographier les dispositifs de sécurité ou les visages des détenus. Finalement, le projet initialement prévu à la maison d'arrêt de Cherbourg ne se fait pas. Mais cette première approche agit comme un déclencheur réflexif : Maxence Rifflet commence à interroger en profondeur la prison, son architecture, son historique et le rapport à la photo en prison. Il entame alors un travail situé à la croisée de l'enquête de terrain et de la recherche plastique en atelier. Progressivement, il réalise que le véritable sujet de son projet est l'expérience de photographier en prison. Lors de notre entretien, il explique : « Une fois avoir défini mon sujet, tout était beaucoup plus simple. Parce que ça me mettait un peu au centre. Je me suis vite senti dans une position assez juste là-dedans<sup>68</sup>. »

Les deux questions principales de son projet deviennent d'une part le rapport entre photographie et univers carcéral, et d'autre part, la question de l'architecture pénitentiaire pensée comme machine optique, orientée autour de la surveillance, du vis-à-vis, de la régulation des regards.

Les ateliers qu'il menait se déroulaient auprès de groupes restreints, généralement composés de cinq personnes, bien que leur taille ait pu varier de trois à quinze participants. Il s'agissait de volontaires, mais choisis par l'administration pénitentiaire. Maxence Rifflet intervient environ quatre à cinq fois dans chaque établissement, à raison de sessions de trois à quatre jours. Le temps entre les séances était important pour lui :

---

<sup>67</sup>Maxence Rifflet, conférence aux Beaux arts de Lyon le 19 janvier 2022, [En ligne], mis en ligne le 20 janvier 2022. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=xrKl7T-ojyI&list=TLGGY5nkQ8bLXkcyNjAzMjAyNQ>. Consulté le 14 avril 2025.

<sup>68</sup>Entretien de l'autrice avec Maxence Rifflet le 11 mars 2025.

Le temps de latence, cela correspond au temps de latence des images, cela veut dire qu'on vit avec des images mentales [...] c'est pour cela que l'argentique m'intéresse beaucoup [...] Dans une activité collective, c'est très fort, parce que si on commence à parler un peu de ce qu'on attend, on voit bien qu'il y a des attentes qui ne sont pas forcément celles qui sont sur la pellicule. Donc ça permet parfois de se rendre compte qu'il y a un projet. Au sens d'une projection mentale<sup>69</sup>.

Dans presque toutes les prisons il met en place des laboratoires argentiques. Avec l'idée d'apprendre des compétences techniques aux prisonniers, mais également parce qu'ils ont aussi une valeur sociale et symbolique. Maxence Rifflet parle de « des moments sympathiques [...] , il y a une magie dans le laboratoire ». Il dit : « Je n'ai aucun mépris pour tout ça. Mais moi, ce qui m'intéresse beaucoup, c'est que le laboratoire c'est un espace de parole. ».

Au début de chaque atelier, Maxence Rifflet prenait le temps d'une introduction approfondie au cours de laquelle il se présentait avec transparence aux participants. Il partageait les interrogations qui traversaient sa démarche. Il interrogeait les participants sur les images qu'ils souhaitaient réaliser, tout en posant un cadre souple et souvent ludique. Pour lui « il faut de l'activité, il faut du jeu, de la mobilité entre tous, que ça soit un outil. » Il demandait de l'aide: « C'est vous qui allez m'aider ». Pour lui, il est important de retourner le mythe de l'artiste social. Pour Maxence Rifflet, l'entrée dans la création passe nécessairement par une dimension active et pratique : faire ensemble devient un moyen d'explorer, d'expérimenter, et de produire du sens collectivement. « En fait, moi, je crois beaucoup au faire. À l'activité<sup>70</sup>. » Trois expériences d'atelier ayant conduit à la réalisation d'images présentes dans le livre *Nos Prisons*<sup>71</sup> permettent d'illustrer concrètement cette démarche. La première est celle des miroirs. Il y a une séance de 3 heures prévue dans une petite cour de promenade. Face à l'incertitude de ce qui allait se produire lors de cette session, Maxence Rifflet confie avoir ressenti une forme d'angoisse : « Je me suis dit, qu'est-ce qu'on va faire ? Une fois qu'on aura photographié les quatre coins, il va se passer quoi ?<sup>72</sup> ». Conscient qu'il ne pouvait pas uniquement compter sur la spontanéité des participant-es, il imagine alors des jeux, des éléments concrets à manipuler afin d'engager le groupe dans une démarche active.

---

<sup>69</sup>*Ibid*

<sup>70</sup>*Ibid*

<sup>71</sup>Maxence Rifflet, *Nos prisons*, Cherbourg-en-Cotentin, Le Point du Jour, 2022, 268 p.

<sup>72</sup>*Ibid*

Dans l'ouvrage *Nos Prisons* il précise que :

Chacun disposerait d'un appareil et pourrait photographier comme il le voudrait, sans consigne particulière. Je n'avais pas de protocole, pas de règle du jeu. J'étais intéressé par la manière dont chacun s'approprierait l'outil que j'apportais. Pour que de l'inattendu surgisse, il fallait favoriser l'attention sans imposer de norme ou de modèle à suivre.<sup>73</sup>

Il décide d'apporter des miroirs pour cette séance de 3 heures dans la cour de promenade. Il voyait dans les miroirs de nombreuses possibilités de jeu avec l'espace, de le transformer, de renvoyer des images d'un miroir à un autre. Son intention était de proposer une activité qui permette une collaboration assez facile avec les prisonniers, sans qu'ils aient nécessairement une implication personnelle trop forte au départ. De plus, Maxence Rifflet considérait le miroir comme un espace autre. Il relie cette idée au fait que la prison est elle-même une expérience spatiale particulière et que cette expérience varie selon la prison dans laquelle on se trouve. Ici les prisonniers ont donc fait des images et se sont mis en scène.

Une autre expérience significative est celle menée avec Julien H. à la prison de Condé-sur-Sarthe. Maxence Rifflet le retrouve dans la cour de promenade. Julien avait des idées très précises des mises en scène, il avait prévu lui-même des accessoires. Il demande à Maxence des portraits, puis veut faire une mise en scène qu'il appelle « le deuxième procès » et il agence précisément la scène de façon très décidé.

Julien avait une idée précise des photographies qu'il voulait, et j'ai vite compris qu'il ne tenait pas à en faire lui-même. Il voulait poser, se mettre en scène, être photographié selon son idée. Voilà en quoi devait constituer notre collaboration.<sup>74</sup>

Enfin, un troisième exemple, plus plastique, issu de la collaboration avec Emile F un prisonnier ayant une pratique artistique avant l'atelier avec le photographe. Maxence la décrit dans le livre :

Sur son écran d'ordinateur, il scrute des cartes de géographie et des vues satellite de la Terre pour faire apparaître des figures animales, humaines ou monstrueuses qu'il associe à des récits mythologiques de toutes origines. À l'aide d'outils informatiques très simples, il applique des filtres de densité, de contraste ou de teinte pour accentuer tel ou tel tracé des reliefs et des lignes de côtes, puis il surligne les contours qu'il juge significatifs<sup>75</sup>.

---

<sup>73</sup>Maxence Rifflet, *Nos prisons*, Cherbourg-en-Cotentin, Le Point du Jour, 2022, p. 25.

<sup>74</sup>Maxence Rifflet, *Nos prisons*, Cherbourg-en-Cotentin, Le Point du Jour, 2022, p. 76.

<sup>75</sup>*Ibid.*, p. 94.

Au fur à mesure des ateliers, Maxence observe qu'à travers les photos réalisées par Emile, on retrouve toujours son reflet dans les images. De retour dans son propre atelier, Maxence entreprend une exploration de ce matériel photographique et graphique. Il décide de les « manipuler sous l'agrandisseur, à la recherche d'un équivalent de l'espace mental dont il [lui] avait confié des fragments.<sup>76</sup> »

Ainsi, dans le cadre de ses ateliers Maxence Rifflet donne des appareils photos mais cela n'est qu'une composante d'une approche collaborative plus large visant à l'engagement actif et à la co-création. Cette approche inclut également l'introduction d'accessoires, le jeu, la mise en scène, ou encore la production d'images élaborées à partir d'échanges construits avec les prisonniers. Cela se rapproche de la méthode de travail de Mathieu Farcy qui tente de traduire des récits et des désirs à travers la parole, en plaçant la discussion et l'écoute au cœur du processus créatif.

En effet la pratique de Mathieu Farcy présente certaines proximités avec celle de Maxence Rifflet, notamment dans l'écoute et la co-création. Cependant, sa pratique ne s'inscrit pas dans le cadre d'ateliers. Il privilégie des rencontres individuelles, souvent informelles, qu'il qualifie lui-même d'entretiens. Pour lui, « le premier travail, c'est celui de l'écoute et la photographie, c'est la conclusion<sup>77</sup> ». Lors de ces échanges, il apporte des livres d'artistes ayant travaillé sur les mêmes questions que celles explorées dans le projet, afin de construire une histoire de l'art ciblée sur le sujet. Mais l'essentiel, pour lui, est de s'autoriser tous les gestes nécessaires, sans chercher à forcer l'émergence de formes. Mathieu Farcy précise que ce sont des formes qui apparaissent de manière autonome à la suite de ces échanges qui sont quand même très conséquents. Avant de commencer à produire quoi que ce soit il arrive qu'ils se voient jusqu'à 15 fois avant d'avoir un premier résultat<sup>78</sup>.

Les gens me racontent ce qu'ils ont envie de me raconter, il n'y a pas d'obligation de passer par le récit de vie quand on travaille ensemble. On se voit, parfois on s'ennuie, il y a des temps vides, mais aussi des moments où il se passe quelque chose. C'est comme s'il y avait une énorme pelote de laine au milieu de la table, entre nous,

---

<sup>76</sup>*Ibid.*

<sup>77</sup>Mathieu Farcy lors du podcast de Brigitte Patient, *Sur le vif: Mathieu Farcy*, [En ligne], Spotify, mis en ligne en 2022. URL : <https://open.spotify.com/episode/0Xi3wgTKC9ya3NIZ8dUoTg?si=9ef091736cf74ddf>. Consulté le 15 avril 2025.

<sup>78</sup>Mathieu Farcy lors de l'échange avec Amandine Mohamed-Delaporte dans le cadre du Festival 9ph à Lyon, le 24 mai 2025.

et qu'à un moment, un fil en sort. Ce projet « Je n'habitais pas mon visage », c'est plein de formes, qui sont les aboutissements de ce processus d'écoute, d'attention. C'est un projet qui a duré presque trois ans.<sup>79</sup>

Dans son projet *Je n'habitais pas mon visage*<sup>80</sup>, réalisé en 2022, Mathieu Farcy collabore avec des personnes atteintes de cancers de la face ayant subi une reconstruction faciale. Il décrit ainsi sa démarche : « Je suis allé à la rencontre de ces personnes pour leur dire : Bonjour, je suis artiste, vous êtes défiguré, et j'aimerais qu'on crée ensemble. Si vous êtes d'accord, on s'y met<sup>81</sup>. » L'objectif est de susciter une réflexion partagée sur le vécu de leur visage. L'artiste établit un cadre de co-création : il les invite à imaginer avec lui les conditions de cette création commune. Certains expriment des attentes très précises en matière d'images.

C'est notamment le cas de Samia (Fig. 5) : elle tombe malade durant l'hiver et guérit au printemps. La demande émane directement d'elle, Samia souhaite que des fleurs poussent depuis sa cicatrice, c'est la commande qu'elle passe. Samia dirige Mathieu Farcy dans la création, il lui donne un espace d'expression et lui prête son savoir-faire.

D'autres « artistes spontanés » expriment le désir de réaliser eux-mêmes les images, Mathieu Farcy donne un outil et un cadre pour que l'autre puisse s'exprimer. C'est notamment le cas de Philippe, qui, peu à l'aise avec les mots, choisit d'être également photographe. Philippe prend en charge la prise de vue. Il documente ainsi sa propre expérience. Dans l'ouvrage, Mathieu Farcy distingue clairement les deux pratiques : celle de Philippe, en noir et blanc, et la sienne, en couleur.

On retrouve dans le livre cette image réalisée par Philippe, représentant une vision abstraite d'un nuage. Il a tenu à l'intégrer au projet en affirmant : « c'est vraiment cela qu'on ressent quand on se réveille de l'opération<sup>82</sup> ».

Il existe également des interventions plus plastiques que Mathieu Farcy peut intégrer à son processus de création. Sur l'un des portraits qu'il réalise de Philippe, ce dernier intervient directement en traçant au crayon un trait suggérant la forme de son nez (fig : 5).

---

<sup>79</sup>*Ibid.*

<sup>80</sup>Mathieu Farcy, *Je n'habitais pas mon visage*, Paris, Éditions Loco, 2022, 144 p.

<sup>81</sup>Mathieu Farcy, Fisheye Magazine, *Faire Face «Je n'habitais pas mon visage»*, [En ligne], Fisheye Magazine, mis en ligne en 2021. URL : <https://fisheyemagazine.fr/article/faire-face/>. Consulté le 15 avril 2025.

<sup>82</sup>*Ibid.*

Certains participants formulent des demandes davantage orientées vers une expression plastique, dépassant le cadre de la photographie. C'est le cas de Xavier, qui porte quotidiennement un bandeau sur l'œil. Dans un entretien mené avec Brigitte Patient, le photographe explique que Xavier a mis en place deux systèmes de défense pour affronter le regard porté sur lui. Le premier consistait à utiliser un pansement évoquant une blessure passagère comme si on sortait de chez l'ophtalmologue et le second de recourir à l'humour, notamment à travers des expressions telles que « œil pour œil ». De cette réflexion partagée naît l'idée de concevoir des objets traduisant symboliquement ces mécanismes de défense. Ensemble, ils décident de (re)fabriquer des bandeaux, sur lesquels seront brodées ces expressions. Ces pièces textiles deviennent alors à la fois des objets artistiques et des supports de narration.

Mathieu Farcy affirme qu'en réalité « c'est la relation qui crée le dispositif<sup>83</sup> ». Autrement dit, ce n'est pas un protocole qui structure la démarche, mais bien le lien instauré avec chaque participant. Néanmoins, cette spontanéité apparente s'inscrit dans un cadre que l'artiste prend soin de poser en amont. Ce cadre n'est pas contraignant, mais ouvre un espace de circulation. Le photographe accompagne beaucoup les gens dans leurs envies, il les a parfois suivis dans le bloc opératoire. Il y a autant d'expériences et d'exemples que de personnes impliquées; certains ont voulu faire de la vidéo également. Pour Mathieu Farcy tout cela agrandit son espace de création.

« D'amour et de rage » est un projet photographique collectif conçu à Givors lors de la résidence 5 étoiles, organisée par Stimultania. Inscrit dans une démarche de co-création, il s'appuie sur l'écoute et la participation active des habitants, avec l'objectif de « faire corps » avec des territoires socialement marginalisés. Le titre, emprunté à Donna Haraway<sup>84</sup>, questionne la manière dont les individus vivent avec les turbulences du quotidien, entre angoisse sociale et désir de résilience. Les photographies produites se présentent comme des actes de résistance intime et collective : elles sont à la fois affirmation de soi et espaces-refuges pour des récits invisibles. Sous l'impulsion de Mathieu Farcy, le projet explore la photographie comme acte de soin et de transmission, les œuvres étant

---

<sup>83</sup>Mathieu Farcy lors du podcast de Brigitte Patient « Sur le vif : Mathieu Farcy », *op cit.*

<sup>84</sup>Donna J. Haraway, *Vivre avec le trouble*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Vivien García, Vaulx-en-Velin, Les Éditions des mondes à faire, 2020, 380 p.

pensées comme des « amulettes<sup>85</sup> » où les participants inscrivent des fragments de leur histoire. Ce travail s'intègre dans l'exposition « Montre tes yeux », présentée à Stimultania Strasbourg.

À propos de ce projet *D'amour et de rage*<sup>86</sup> auquel participe Elisa, lorsqu'elle évoque son rapport à la terre, Mathieu Farcy a déjà une image en tête lors de leur échange :

Je lui dis la première image que j'ai, parce qu'on travaille quand même beaucoup comme ça avec toutes et tous, c'est quelles images apparaissent quand on se raconte des choses qui nous sont arrivées dans la vie. Moi quand elle me racontait ça, je lui dis j'ai l'image de ton visage recouvert de terre.<sup>87</sup>

Ce processus intuitif ne s'arrête pas à l'évocation, il ouvre immédiatement un espace de réflexion commune sur la manière de faire image. Cette interrogation implique un travail où chaque élément visuel est pensé ensemble : choix du noir et blanc, type de lumière, ambiance générale.

Le travail plastique d'intervention sur l'image se retrouve également dans le travail de Bieke Depoorter notamment le projet « As it may be ». Ici la collaboration ne se situe pas dans la prise de vue. Bieke Depoorter questionne sa position d'autrice occidentale en terre étrangère et la légitimité de son regard. En 2011, la photographe s'est rendue régulièrement en Égypte lors de plusieurs moments clés du soulèvement.. Elle y adopte une approche documentaire classique en photographiant des scènes d'intimité dans des foyers égyptiens. Assez rapidement, elle ressent un malaise dans la première version du livre.

Alors que Bieke continue d'essayer de se connecter, elle devient progressivement plus consciente de son statut d'étrangère, à la fois sur le plan culturel et en tant que photographe. Le dialogue et l'interaction sont importants, mais Bieke reste une visiteuse de l'Ouest, une femme, une photographe<sup>88</sup>.

Elle refuse de publier un ouvrage porteur d'un point de vue exclusivement occidental. Elle retourne en Egypte en 2017, pas pour produire de nouvelles images mais montrer sa maquette. Elle invite les

---

<sup>85</sup>Mathieu Farcy, Présentation de l'exposition « Montre tes yeux », [En ligne], mis en ligne janvier 2025, Stimultania – Pôle de photographie, Strasbourg, 2025. [En ligne] : <https://www.stimultania.org/montre-tes-yeux/>. Consulté le 26 mars 2025.

<sup>86</sup>Mathieu Farcy, *D'amour et de rage*, Strasbourg, Stimultania, 2023.

<sup>87</sup>Mathieu Farcy lors de l'échange avec Brigitte Patient, « D'amour et de rage, épisode 1 : Mathieu Farcy », *op cit*.

<sup>88</sup>trad. de l'autrice assisté par DeepL « As Bieke keeps trying to connect, she gradually becomes more aware of her status as an outsider, both culturally and as a photographer. Dialogue and interaction are important but Bieke remains a visitor from the West, a woman, a photographer » Magnum Photo, « Art & Culture *As it may be* Bieke Depoorter's book captures the transient yet powerful moments of fleeting interactions», *Magnum Photos*, [En ligne], mis en ligne en 2017. URL : <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/as-it-may-be-bieke-depoorter/>. Consulté le 16 avril 2025.

personnes qu'elles avaient photographié à écrire directement sur les photographies ce qu'elles en pensent, intégrant ainsi leur voix au sein même de l'œuvre.

J'étais préoccupée par cette question : Comment inclure la voix de ces personnes dans le livre ? Et finalement j'ai pensé que je devais leur demander directement ce qu'ils pensaient des images.<sup>89</sup>

*As it may be*<sup>90</sup> ne se résume donc pas à une série d'images, mais à une œuvre ouverte où texte et image coexistent de manière essentielle. Et il est important de préciser que ces œuvres photographiques ne font œuvre que lorsqu'elles sont présentées avec les écritures manuscrites. Bieke instaurerait donc une participation dans un second temps seulement. Ici selon moi c'est un projet collaboratif c'est-à-dire que le résultat est l'œuvre commentée par le participant. L'image non annotée de Bieke n'est qu'un stade intermédiaire de l'œuvre.

C'est le cas également du projet *Les Éternels*<sup>91</sup> de Vincen Beeckman, qui utilise les annotations et le montage directement sur les images. Dans ce projet photographique et éditorial en collaboration avec l'association À travers les arts dans le cadre d'un programme de revitalisation du quartier des Marolles à Bruxelles, l'auteur collectionne différents contenus visuels et textuels collectés. L'objectif initial de ce projet était de lutter contre l'isolement et l'exclusion des personnes âgées en leur donnant accès à la pratique des arts par le biais d'ateliers de photographie, d'arts visuels et d'écriture. À cause de la crise sanitaire, les ateliers dans les maisons de retraite et les centres de jour n'étaient plus possibles. Par conséquent, les échanges se sont fait directement chez les personnes âgées, tout en restant sur le pas de la porte, la forme de collaboration est conditionnée et définie par le contexte. Les conditions imposées d'élaboration du projet ont ainsi poussé Beeckman à trouver des alternatives à ses modes de fonctionnement habituels. Le projet aboutit à un livre collectif, né de cette matière visuelle et textuelle. Le graphiste Nicolas Polli a eu carte blanche pour concevoir l'objet-livre, offrant ainsi une forme libre et vivante à ces récits. Danaé Panchaud directrice du Centre de la photographie Genève souligne dans un article que pour Vincen :

La photographie est avant tout un outil. Elle permet d'approcher les gens, d'avoir un prétexte, une idée, une proposition. De tracer un cadre, si fragile soit-il, là où il n'y en a pas, pour démarrer quelque chose ensemble.

---

<sup>89</sup>Bieke Depoorter dans l'article de Juliette Bouverresse, « Itinéraire de nuit, images en partage. Bieke Depoorter photographie l'Égypte », *Onorient*, [En ligne], mis en ligne le 20 février 2018. URL : <https://onorient.com/23377-23377-20180220>. Consulté le 16 avril 2025.

<sup>90</sup>Bieke Depoorter, *As It May Be*, New York, Aperture, 2018, p. 62.

<sup>91</sup>Vincen Beeckman, *Les Éternels*, Suisse, Ciao Press, 2023, 96 p.

La photographie permet de nouer un lien nouveau, de rebattre un peu les cartes, d'offrir à chacun d'en piocher une autre, et puis de jouer ensemble. Car s'il n'y a pas de jeu, pas de plaisir, ce n'est pas la peine.<sup>92</sup>

En définitive, tous les photographes étudiés soulignent que l'importance de leur travail réside dans la rencontre. La participation ne se décrète pas, elle se déploie là où les participants le souhaitent et dans les conditions imposées par le cadre. Si un cadre minimal est posé par l'artiste, celui-ci reste souple pour permettre aux participants un espace de liberté propice à l'engagement et à la co-création. Cette implication peut se matérialiser de plusieurs façons : la distribution d'appareils photos, la préparation commune d'une mise en scène, l'intervention directe sur les images, l'accès aux archives personnelles... Ce processus repose souvent sur le jeu mais surtout sur l'échange verbal qui devient essentiel dans une dynamique collective. Cette parole n'est parfois pas seulement un outil de travail, elle structure l'expérience et donne à voir le processus de création. Elle permet au public de comprendre plus finement le projet, de l'observer comme un espace de réflexion et de narration partagée. Dans la partie suivante nous verrons comment cette parole est recueillie par les artistes et comment elle devient matière à créer.

---

<sup>92</sup>Danaé Panchaud, « L'œil, la main et l'oreille », in *Vincen Beeckman, Jump The Wall*, Livre des nominé.e.s du Prix Elysée, Photo Elysée, 2023, URL : [https://www.vincenbeeckman.com/pdf/2023\\_D.Panchaud\\_l%27oeil-la-main-et-l%27oreille.pdf](https://www.vincenbeeckman.com/pdf/2023_D.Panchaud_l%27oeil-la-main-et-l%27oreille.pdf). Consulté le 16 avril 2025

## 2.A.b : Entretiens : collecte de la voix

L'outil principal qui permet aux photographes d'impliquer les personnes photographiées dans le processus de création est celui de la parole. Pour détailler davantage la pratique de Maxence Rifflet, lors de ses ateliers il m'indique :

La première fois que je rencontrais les gens avec qui j'allais travailler, je leur faisais quasiment une mini-conférence avec des images sur ce que c'est que de représenter la prison et les questions que ça me posait. Par exemple, la stéréotypie des images, la récurrence des signes de l'enfermement, l'illustration de l'enfermement que je ne voulais pas reconduire, commencent à avoir aussi une question d'espace [...]. Tout ça, je leur expliquais d'une manière la plus pédagogique possible, avec des images. Et on travaillait à partir de là. Quand je travaille avec les gens, avec n'importe qui, j'ai d'abord considéré que les gens sont intelligents, sensibles, qu'il faut faire appel à leur sensibilité, à leur intelligence. Et que ces questions-là peuvent être comprises par n'importe qui. Et partagées<sup>93</sup>.»

Il établit un dialogue en partageant ses propres questionnements et en reconnaissant les connaissances des personnes qu'il photographie. Sa « mini-conférence avec des images » sert de point de départ à une discussion, elle sert à établir un terrain commun. Cette approche reconnaît que les prisonniers sont les personnes les mieux placées pour parler de leur espace de vie. L'idée de Maxence Rifflet est d'admettre qu'il ne sait pas, car c'est dans la rencontre avec les gens qu'il va construire son projet. Elle témoigne d'une volonté de co-construction plutôt que d'une simple observation ou d'une imposition d'un regard extérieur.

Lors de mon échange avec Maxence Rifflet, je lui demande s'il a réalisé des entretiens (enregistrés ou non) car dans son livre, on retrouve des citations des paroles rapportées des prisonniers. Il m'indique que dans une prison, il a fait des entretiens enregistrés avec un artiste sonore, mais qu'au final ça n'a pas très bien marché. Il m'indique qu'il « y avait des choses intéressantes dans ces entretiens » et que par conséquent il s'en est un peu servi, c'est le seul moment où il a utilisé l'enregistrement. Il précise qu'en règle générale il note beaucoup après, pas sur le moment. Le soir, il écrit ce qu'il a retenu « ça passe par une forme de déclamation [...] mais je suis toujours assez sûr de ce que je retranscris<sup>94</sup> ». Lors de notre échange, il aborde également la question du témoignage brut, qu'il trouve problématique en raison de la question de savoir à qui s'adresse la personne. Selon lui,

---

<sup>93</sup>Entretien de l'autrice avec Maxence Rifflet le 11 mars 2025.

<sup>94</sup>*Ibid.*

lorsque ce témoignage n'est pas travaillé, il peut y avoir quelque chose d'assez artificiel, une sorte de « fausse adresse publique », comme si les personnes avaient conscience de s'adresser à un espace public, même si ce n'est pas le cas de manière naturelle. Pour cette raison, il précise que ce n'est pas une approche qu'il a utilisée dans ses projets.

Dans la partie précédente je précisais que Maxence Rifflet relève que l'espace du laboratoire est essentiel, non seulement pour l'aspect technique de la photographie, mais surtout comme un lieu de parole et de discussion concrète autour des images. Maxence Rifflet explique également que le fait d'être ensemble dans le laboratoire permet de discuter concrètement des images et de confronter les attentes initiales avec ce qui est réellement sur la pellicule. Cela peut aider à prendre conscience d'un projet au sens d'une projection mentale. Peut être peut-on partir du postulat que Maxence Rifflet s'appuie sur ces échanges pour remettre en question son propre regard, et le confronter à d'autres. En effet, lors de notre échange, Maxence Rifflet m'indique que le rapport le plus important entre paroles et images est l'idée de « regarder avec les oreilles » il s'appuie sur le concept que Jean-François Chevrier, que lui nomme « le regard selon l'écoute ». Cette expression implique selon Maxence Rifflet que la collaboration est une pratique artistique où l'artiste n'est pas le seul centre. Cette idée de se décentrer oblige à adopter d'autres points de vue. Maxence établit un lien avec le perspectivisme, une notion issue de Nietzsche, qui suggère que multiplier les points de vue sur une même réalité permet d'en avoir une vision plus juste. Il précise que cette approche va au-delà du simple dialogisme.

L'idée de « regarder avec les oreilles » peut être interprétée comme une invitation à écouter attentivement les paroles et les perspectives des personnes photographiées, ayant une expertise sur leur propre réalité. Ceci s'inscrit dans une démarche où le dialogue n'est pas seulement un moyen, mais un objectif en soi, visant à comprendre et à composer avec les regards.

Le principal point de départ de discussion utilisé par Amandine Turri Hoelken avec les participants est celui de la monstration des photographies : montrer les images (souvent sous forme de tirages) et en discuter collectivement permet aux personnes photographiées de donner leur avis, de contrôler leur image. Cela favorise une réflexion sur leur quotidien et sur le projet lui-même. Pour elle, l'étape initiale montrer ces clichés sur son téléphone lui a permis de construire de la confiance entre eux et elle, mais peu de retours étaient faits au départ. Lorsqu'elle leur distribue des tirages de lecture, elle

estime que « cela a marqué un tournant dans le dialogue que nous élaborions ». En effet les «zonnard.e.s» regardaient les photographies à plusieurs, se les manipulaient, racontaient des souvenirs.

C'est à partir de cette période que « mon » projet est devenu « notre projet ». [...] Les images ont progressivement pris plus de place dans leur quotidien (posées sur une table, affichées dans un squat, glissées dans un portefeuille...)<sup>95</sup>

Amandine Turri Hoelken privilégie les petites discussions régulières sur le temps long plutôt que des entretiens formels, afin de favoriser une réflexivité naturelle et continue autour du projet. Presque à chacune de leurs rencontres, la photographe et les participants parlent des photographies réalisées. Pour elle, il est indispensable de s'adapter à leur manière de faire, c'est pourquoi elle ne réalise pas d'entretien; c'est un exercice « bien trop protocolaire ». Elle précise n'avoir jamais pris de notes de leurs paroles.

Amandine Turri Hoelken, regrette de ne pas avoir documenté davantage le processus de sélection des photographies. Elle explique qu'à l'époque, son principal objectif était d'avancer collectivement vers les expositions, considérant les dialogues autour des images comme une préparation à cet événement. Le choix final et collectif des photographies lui importait plus que le processus de sélection en lui-même. Cette approche, bien que n'ayant pas posé de problème pour la réalisation de « Zone 54 », a rendu la rédaction de sa thèse plus difficile en raison du manque de traces écrites de leurs discussions. Elle ajoute qu'à cette période, son intérêt pour l'anthropologie était principalement orienté vers l'anthropologie visuelle, ce qui explique en partie son manque de documentation écrite des échanges.

Amandine Turri Hoelken regrette l'absence de traces écrites de ses échanges, Mathieu Farcy accorde, quant à lui, que la collecte de la parole une importance centrale à la prise de notes, qu'il considère comme un outil essentiel de réflexion et de création.

Mathieu Farcy prend des notes pendant les entretiens qui réalise, il précise cependant que lorsqu'il utilise le mot entretien, « c'est plutôt des temps de rencontre, cela peut être dans un bar, cela peut être chez eux, c'est plutôt léger comme manière de se rencontrer, ce n'est pas un entretien très

---

<sup>95</sup>Amandine Turri Hoelken, *La photographie documentaire dialogique : entre démarches artistique, politique et anthropologique*, op cit., p. 243.

cadre<sup>96</sup> ». Pour Mathieu Farcy la prise de note est une manière essentielle d'organiser sa pensée et d'être attentif à l'autre. A l'intérieur de son carnet, il note ce qui est dit pendant ces échanges, ce qui lui permet de se souvenir des points abordés lors des rencontres précédentes et de savoir comment continuer le travail et la discussion. Ces notes servent ensuite de base pour produire des images ou des installations d'art plastique, ou « des notes qui en fait portent en elles-mêmes, sont assez fortes en elles-mêmes pour fonctionner toutes seules<sup>97</sup> » c'est-à-dire que soient les notes lui évoquent déjà des images ou elles lui serviront lors de la restitution et il présentera des extraits du carnet de ces notes dans le travail comme par exemple dans son édition « Je n'habitais pas mon visage<sup>98</sup> ».

Si Mathieu Farcy privilégie la prise de notes, une méthode qui implique une part d'interprétation immédiate et subjective, et qui s'inscrit dans une approche plus intuitive, proche de celle de Maxence Rifflet, qui rejette l'entretien enregistré au profit d'un rapport plus libre à la parole. Andrea Eichenberger adopte une méthode plus structurée en enregistrant les entretiens avec les participants afin de conserver fidèlement leur parole.

J'ai présenté les images soit en projection, soit quand on est en tête-à-tête, je les montre directement sur l'écran. Et au fur et à mesure que les photos passent, les personnes racontent les images. Donc, on commence à avoir des conversations autour de ces images. Et ces conversations sont enregistrées.<sup>99</sup>

Pour certains de ces projets, Andrea Eichenberger organise des séances de projection d'images : l'activité se fait en groupe, ces projections se déroulent collectivement. Lors de ces projections, elle demande à chaque participant de raconter sa séquence. Pour un projet collectif, elle précise qu'«au moment où on voit ces photos ensemble, il y a pleins d'histoires qui émergent. On parle de ces expériences, de ces ressentis. C'est vraiment très fort ». Dans le cadre du projet *Les Sources*, qui se compose d'entretiens individuels, elle souligne que « Ça a été un peu plus long. Mais ça a bien marché. Et on entre dans des histoires totalement différentes parce que là, en fait, on parle des histoires personnelles, mais qui vont se mêler à l'histoire collective<sup>100</sup> ».

---

<sup>96</sup>Mathieu Farcy lors du podcast de Brigitte Patient Sur le vif : Mathieu Farcy », *op cit.*

<sup>97</sup>*Ibid*

<sup>98</sup>Mathieu Farcy, *Je n'habitais pas mon visage*, Paris, Éditions Loco, 2022, 144 p.

<sup>99</sup>Andrea Eichenberger, lors de la Rencontre Ithaque à Paris le 8 mars 2025.

<sup>100</sup>*Ibid.*

Sa méthode de travail consiste donc à tout enregistrer puis à retranscrire. Dans le livre *Les Sources*<sup>101</sup> on retrouve une sélection de photos accompagnées de textes qui racontent l'expérience de ces personnes dans le quartier. Le portrait réalisé par Andrea est accompagné de la retranscription des échanges qu'elle entretient avec les participants au moment où elle leur présente leurs images et le portrait. Ici la parole et l'échange avec les résidents sont centraux, plus particulièrement après les prises de vues. L'échange se fait avec et autour des images déjà réalisées.

Dans un autre projet d'Andrea, intitulé « Sans titre », mené au sein d'un Centre psychothérapique, le protocole et le cadre étaient différents. Au fur et mesure du projet, elle se demandait où était sa place si elle devait faire des images ou non « au début, je me suis dit je vais écrire ce journal parce que ça va être ça, ma place là-dedans, de raconter un peu cette expérience<sup>102</sup> ». Finalement elle réalise des portraits des personnes du centre, mais ce journal, qu'elle considère comme une pièce importante du projet, demeure essentiel pour elle. C'est davantage sa propre parole et son ressenti qui est central dans ce journal<sup>103</sup> que celle des participants. Ce projet, l'un des premiers projets collaboratifs d'Andrea, ne restitue pas la parole des participants de manière directe. Plusieurs raisons peuvent l'expliquer. D'abord, comme évoqué précédemment, le journal intime constitue pour elle un espace où elle trouve sa place. Par ce biais, elle explore davantage son propre ressenti et sa position face au projet, plutôt que de rendre compte des témoignages des participants. Par ailleurs, la parole des participants se manifeste de façon indirecte, notamment à travers les portraits ou les images qu'ils ont réalisés. Cela laisse place à l'interprétation sans exposer directement leur voix. Enfin, le cadre psychothérapique implique peut-être un besoin de confidentialité. Les enregistrer puis restituer leur parole risquerait d'atteindre leur intimité.

En définitive Maxence Rifflet, pose un cadre réflexif initial, tel qu'une « mini-conférence avec des images », qui est crucial pour établir un échange basé sur la reconnaissance mutuelle des sensibilités et des savoirs. Son approche se distingue par un refus du « témoignage brut » au profit d'une parole filtrée par la mémoire et l'écriture différée.

---

<sup>101</sup> Andrea Eichenberger, *Les sources avec un groupe d'habitantes.e.s du 11ème arrondissement de Paris*, Paris, Taramela et Maison de la photographie Robert Doisneau, 2024, 340 p.

<sup>102</sup> Entretien de l'auteur avec Andrea Eichenberger le 27 février 2025.

<sup>103</sup> Andrea Eichenberger, *Sans titre*, Douchy-les-Mines, Éditions CRP/, 2020. Lien pour visualiser l'édition restitutive du projet : <https://www.crp.photo/edition/sans-titre-edition-restitutive-de-projet-interstices/>.

Concernant Amandine Turri Hoelken, l'accent est mis sur des discussions informelles et régulières sur le long terme, permettant aux personnes photographiées de s'approprier les images. La monstration des tirages est déterminante, agissant comme outil de validation, catalyseur de mémoire et de narration, et créant du lien. Les discussions régulières autour des tirages favorisent également une sensibilisation progressive à l'image photographique, cependant leurs paroles ne sont pas restituées au spectateur.

Pour Mathieu Farcy l'écriture est utilisée comme espace de réflexion et d'organisation du dialogue. Son carnet devient un outil de création. Il privilégie une parole émergeant dans des lieux quotidiens et propice à l'échange, s'éloignant ainsi d'entretiens standardisés.

Enfin, chez Andrea Eichenberger, une méthode rigoureuse est mise en place où la projection des images devient un moment clé d'échange, que ce soit en groupe ou en entretiens individuels. La parole suscitée par les images est ensuite enregistrée et retranscrite. C'est la méthode de la photo-elicitation, « où l'entretien de recherche est mené sur la base d'un support photographique considéré comme susceptible de provoquer ou susciter (du latin *elicere*) des réactions verbales et émotionnelles chez la personne interviewée<sup>104</sup> ». Cette méthode est pratiquée dans les enquêtes en anthropologie visuelle (qui est la formation initiale de Andrea Eichenberger). L'importance accordée à ces récits témoigne de sa volonté de restitution fidèle et sensible des voix.

Ces photographes considèrent la parole comme un outil central par lequel les personnes photographiées prennent part au projet. Le dialogue qu'il soit formel, informel, enregistré, retranscrit, noté ou simplement mémorisé participe à construire un espace de confiance, de co-construction et de mise en circulation des représentations. Si la parole est indéniablement un outil central pour impliquer les personnes photographiées dans le processus de création, notamment en permettant l'expression, l'échange et la co-construction du sens, elle s'inscrit dans un ensemble de méthodes collaboratives qui incluent la manipulation et la discussion des images, la création conjointe, et la participation active à toutes les étapes du projet, de la prise de vue à la diffusion.

---

<sup>104</sup>Eva Bigando, « De l'usage de la photo elicitation interview pour appréhender les paysages du quotidien : retour sur une méthode productrice d'une réflexivité habitante », *Cybergeo: European Journal of Geography, Politique, Culture, Représentations*, document 645, 2013.

## **2.B Relation entre l'artiste et les personnes impliquées : reconsidération de la position d'auteur**

La question de la relation entre l'artiste et les personnes impliquées est centrale dans les pratiques documentaires collaboratives. Le photographe Mathieu Farcy, place cette relation au cœur de sa démarche, comme il l'exprime dès le début de son portfolio artistique :

Tous les travaux que je mène prennent racines dans les rencontres humaines, avec l'idée que l'art est une manière de prendre soin de l'autre. Travailler avec celles et ceux qui ne se pensent pas capables de création ou de culture et penser ensemble des œuvres comme des amulettes, dans lesquelles se raconter. Ces travaux se situent toujours sur un fil ténu, au carrefour du désir de chacun. Accepter cette posture en équilibre permet la naissance d'œuvres justes, dépositaires d'histoires et d'émotions.<sup>105</sup>

Cette perspective, qui voit l'art comme un acte de soin et la création comme un processus collaboratif avec ceux qui ne se pensent pas capables, soulève immédiatement la question du rôle de l'artiste et de la redéfinition de l'autorité dans le documentaire. Lors de ma première partie de ce mémoire j'ai présenté les auteurs photographes de mon corpus mais relativement peu les personnes impliquées dans les projets collaboratifs. Il est important, avant de questionner la relation entre l'artiste et les personnes impliquées, de s'intéresser à ces dernières. En effet, lors de mes recherches pour ce mémoire, une problématique dont j'ai du mal à saisir tous les enjeux s'est révélée, plus concrètement pourquoi les personnes concernées et impliquées sont très régulièrement le même type de public: des personnes en précarité mentale, affective, sociale, économique, etc en d'autres termes des personnes marginalisées. Ces projets sont fréquemment justifiés par la volonté de « donner la parole » à des individus peu entendus dans l'espace public, et qui disposent rarement d'un lieu pour s'exprimer. Cela inclut un peu une posture qui me met mal à l'aise, elle suppose que ces personnes n'auraient pas la capacité de s'exprimer par elles-mêmes, et que l'artiste jouerait un rôle d'intermédiaire nécessaire, voire d'initiateur d'une prise de parole. Cette logique peut faire écho à une figure du « sauveur », qui prétendrait favoriser l'émancipation de groupes marginalisés par sa seule présence.

---

<sup>105</sup>Mathieu Farcy, pdf « faire avec » à télécharger à partir de son site « portfolio » contient une biographie, présentation de son duo PLY, et de ses différents projets photos, mis en ligne en 2024. URL : <https://mathieufarcy.com/download/faire-avec-farcy.pdf>. Consulté le 23 avril 2025.

Il convient toutefois de distinguer cette posture d'une approche collaborative sincère. Là où le « white savior » se place souvent au centre du récit, apportant son propre regard sur une réalité qu'il ne vit pas, sans véritablement créer d'espace pour ceux qu'il représente, les artistes engagés dans des démarches collaboratives cherchent au contraire à interroger leur position. Ils utilisent parfois leur privilège social ou culturel pour faciliter l'accès à un espace d'expression, tout en réfléchissant aux conditions dans lesquelles cette parole peut émerger de manière respectueuse et autonome.

Mais comment répondre au fait que ce soit toujours les mêmes types de personnes dans un projet photo collaboratif ? Il y a ici également une problématique plus large du documentaire qui est de s'intéresser à des sujets qui attisent la curiosité; néanmoins comment éviter une représentation misérabiliste ou sensationnaliste ? Les médias recherchent en permanence l'information sensationnaliste et les artistes à leur échelle ont leurs propres contradictions éthiques et économiques qui peuvent parfois entrer en conflit. Si l'artiste veut pouvoir créer et en vivre, il est possible qu'il se tourne vers des sujets qui sont plus susceptibles d'attirer l'attention du public.

La posture du photographe comme grand sauveur ou précurseur d'une libération de la parole est discutable car elle tend à nier l'agentivité des personnes photographiées. Et également à renforcer une hiérarchie implicite entre le photographe (celui qui sait et donne la parole) et les sujets (ceux qui ont besoin d'être entendus et dont la parole doit être portée). Cette posture, souvent implicite, est précisément ce que certains photographes s'efforcent de déconstruire dans leurs pratiques. Cette manière de penser l'art avec des interlocuteurs marginalisés place l'artiste dans une position de « pouvoir » et de hiérarchie verticale qui est peut être finalement diminutive pour les interlocuteurs. Ce qui est important dans ce genre de démarches, c'est de permettre à chacun de s'exprimer librement et de concevoir la création de manière collective dès les prémices du projet, plutôt que d'élaborer une intention individuelle à laquelle serait ensuite greffé un discours collaboratif.

Les photographes tentent d'éviter cela également par une transparence dans la relation, c'est-à-dire que le photographe assume dès le départ les asymétries éventuelles. C'est ce que Maxence Rifflet met en place au début de ces ateliers en prison. Cette honnêteté est aussi partagée par Katherine Longly, je la préciserai plus tard. L'honnêteté permet une fluidité du rapport et une précision des attentes de chacun.

On pourrait aussi postuler que la plupart des personnes qui participent à des projets collaboratifs (en étant volontaires) en ont conscience et sont satisfaites qu'on s'intéresse à eux et qu'on leur propose de s'exprimer sur des choses personnelles. Ainsi le photographe incarne la figure du « professionnel », celui qui a le savoir technique donc les interlocuteurs peuvent assez naturellement choisir une posture plutôt passive et faire confiance au photographe.

Cette attention à la position de chacun dans la collaboration renvoie plus largement à la question de l'agentivité. L'agentivité désigne la capacité d'une personne à agir, à penser et à être l'auteur de ses propres actions et de son existence. Dans sa thèse, Amandine Turri Hoelken s'appuie sur la pensée de Bakhtine, qui pour considérer l'individu en tant qu'agent implique de le reconnaître comme un « tu » à part entière, l'équivalent d'un « moi » pour autrui. Cette perspective met l'accent sur la capacité de l'individu à agir et à se transformer au contact de l'autre, le rendant inachevable car toujours orienté vers l'avenir.

L'homme est inachevé à la fois à travers l'acte et à travers l'interaction. À travers l'acte, c'est la possibilité pour le sujet de créer, c'est l'événement, la nouveauté. Le « faire » transforme, modifie, et rend ainsi l'être humain inachevable, car toujours tourné vers le non-encore advenu.<sup>106</sup>

Dans le cadre de son travail avec les « Zonard.e.s », Amandine souligne que considérer les personnes impliquées comme des agents est fondamental. Cela signifie reconnaître les différentes formes d'agentivité qu'ils pratiquent dans leur vie, en plaçant au centre leurs discours, actes et interactions. Son approche privilégiée est celle d'une recherche collaborative de type participation observante, où les personnes impliquées sont d'emblée considérées dans une position d'agent, responsables de leurs actes. L'observation participante c'est « l'observation directe (*in situ ou in vivo*) des agissements et des interactions d'individus dans leur environnement quotidien par un chercheur, qui devient l'observateur<sup>107</sup> », cette définition empruntée à l'ethnographie peut se retrouver dans le journalisme également. C'est le cas par exemple de Florence Aubenas dans *Le Quai de Ouistreham*<sup>108</sup> ou la s'immerge pendant six mois dans le quotidien de travailleuses précaires, notamment dans le secteur du ménage. Sans révéler son identité de journaliste, elle partage leur réalité et devient une

---

<sup>106</sup> Amandine Turri Hoelken, *La photographie documentaire dialogique : entre démarches artistique, politique et anthropologique, op cit.*, p. 377.

<sup>107</sup> Sylvie Tétreault, « Observation participante (Participative observation) », in Sylvie Tétreault et Pascal Guillez (dir.), *Guide pratique de recherche en réadaptation*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, collection « Méthodes, techniques et outils d'intervention », 2014, pp. 317-325.

<sup>108</sup> Florence Aubenas, *Le Quai de Ouistreham*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2010, 235 p.

observatrice de l'intérieur. Malgré son immersion et son inscription temporaire à Pôle emploi, Florence Aubenas ne partageait pas pleinement la même condition de précarité financière, les mêmes conditions de vie, ni l'expérience sociale des travailleuses précaires qu'elle observait. Ce décalage, lié à ces différences fondamentales, rend difficile l'établissement d'un véritable rapport d'égalité entre la journaliste et ses sujets. Néanmoins, cette immersion reste un moyen efficace pour mieux comprendre et représenter leur quotidien. En s'impliquant directement, Florence Aubenas peut offrir un témoignage plus proche de la réalité vécue que ce qu'un simple regard extérieur pourrait produire, même si la distance sociale ne disparaît jamais complètement.

La pratique d'Amandine s'inscrit différemment mais peut s'en rapprocher. Dans son projet documentaire de long terme, elle noue des relations durables et passe beaucoup de temps avec les « Zonard.e.s », ce qui évoque une forme d'observation participante. Pour elle, il s'agit avant tout de créer du lien. À la différence de Florence Aubenas, elle est transparente sur son identité et son positionnement. Selon Amandine, la photographie documentaire dialogique repose sur la transformation des modèles en sujets actifs, en agents. L'enjeu est de remettre en question et de négocier la relation inégale entre photographes et personnes photographiées, afin d'éviter de réduire ces dernières à un rôle passif.

Un autre point fondamental qu'Amandine analyse dans la pensée bakhtinienne est celui de l'interaction<sup>109</sup>. Ce qui importe pour Bakhtine, ce n'est pas tant l'individu, mais les actes de celui-ci et leurs réceptions.

Ainsi l'objectif dans un projet de collaboration serait de laisser aux personnes impliquées un maximum de place et de possibilités d'expression dans la construction du projet, leur offrant l'opportunité et les moyens de faire entendre leur voix.

En conclusion, l'individu en tant qu'agent est une notion clé qui sous-tend une approche éthique et collaborative dans la recherche et la photographie documentaire. Elle met en avant la capacité d'action, d'expression et de subjectivité des personnes impliquées, en s'éloignant d'une vision où elles seraient de simples objets d'étude ou de représentation qui peut au final être très

---

<sup>109</sup> Irina Tylkowski, « La conception du dialogue » de Mikhaïl Bakhtine et ses sources sociologiques (l'exemple des *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski [1929]*) », *Cahiers de praxématique*, 57 | 2011, document 2, mis en ligne le 01 janvier 2013.

déshumanisante. Pour Amandine cette reconnaissance de l'agentivité est essentielle pour une démarche dialogique qui vise à une compréhension plus riche de la réalité. Cette conception de l'individu comme agent trouve un écho fort dans la réflexion menée par Yasmine Eid-Sabbagh.

Ainsi, plus que d'obtenir des images matérielles, on peut se demander si l'essentiel n'est pas d'apprendre à une communauté à (se) regarder afin, ensuite, de refléter au mieux une identité commune. Mais le photographe n'est peut-être pas le mieux placé pour contribuer à la construction du regard de l'autre. Ce dernier a-t-il une réelle détermination à donner de l'autonomie au regard de l'autre ?<sup>110</sup>

Cette phrase extraite du mémoire de Yasmine Eid-Sabbagh soulève la question de l'apprentissage du regard et la construction d'une identité commune. En effet, elle met l'accent sur un processus plus profond et potentiellement plus transformateur. Il s'agit d'équiper la communauté pour qu'elle puisse développer une conscience d'identité collective stimulée par l'image. Elle suggère que l'objectif principal ne devrait pas être la simple production d'images, mais plutôt un processus d'autonomisation visuelle et de construction identitaire au sein de la communauté. La véritable réussite d'un tel projet réside dans la capacité du photographe à donner une réelle autonomie au regard de l'autre, en se positionnant comme un facilitateur, qui donne un élan pour l'agentivité des personnes impliquées.

Bien que les modalités d'action puissent varier, les réflexions d'Amandine Turri Hoelken et de Yasmine Eid-Sabbagh convergent sur une vision de la photographie documentaire qui privilégie l'agentivité des individus et des communautés, et qui redéfinit le rôle du photographe comme celui d'un facilitateur plutôt que d'un auteur omniscient. L'enjeu n'est plus seulement de représenter le monde, mais de donner aux individus et aux communautés les moyens de se représenter et de développer leur propre regard. Et donc d'obtenir d'autres points de vue qui permettent de produire une représentation plus complexe, plus juste et qui s'articule sur plusieurs points de vue.

Revenons à la question initiale qui a traversé cette réflexion : pourquoi les personnes concernées et impliquées dans ce type de démarches appartiennent-elles souvent aux mêmes catégories de population ?

---

<sup>110</sup>Yasmine Eid-Sabbagh, *De la collaboration en photographie. Approche critique de la photographie participative*, Tome I/II, mémoire de Master en photographie, sous la direction de Michel Guerrin et Bernard Lemelle, Saint-Denis, École nationale supérieure Louis-Lumière, 2005, p. 66.

Une justification fréquente est de vouloir offrir un espace d'expression à des personnes qui sont rarement entendues dans l'espace public ou les médias. Cela peut être une intention louable de rendre visible l'invisible et de combattre les stéréotypes. Des artistes comme Marc Pataut, par exemple, tentent de donner la parole à des personnes peu représentées dans les médias (expulsés, élèves en difficulté, chômeurs, etc.), ou Susan Meiselas à des populations en conflit. L'idée est que les documentaires peuvent apporter une connaissance approfondie et mettre en lumière.

En effet, comme Raphaële Bertho le soulignait lors d'un de nos échanges, ce genre de pratiques prend souvent place dans des ateliers, par exemple dans des prisons ou avec des migrants car cela correspond aux attentes des commanditaires et s'inscrit dans le cadre des politiques culturelles. Ces initiatives se situent au croisement des structures de création d'espaces culturels et sociaux et du secteur social lui-même. Ils sont généralement portés par des associations, des centres culturels, des établissements scolaires ou des EHPAD, et s'adressent majoritairement à des publics en situation de précarité affective, mentale, sociale ou économique. Dans cette logique, il apparaît cohérent que les personnes impliquées dans ces démarches soient souvent issues des mêmes milieux : ce sont les institutions à l'initiative des projets qui, elles-mêmes, s'adressent prioritairement à ces publics.

Comme le souligne Raphaële Bertho, un public considéré comme déjà émancipé n'aurait pas le même besoin de ce type d'initiatives, car il est supposé avoir déjà le pouvoir en main. Le regard de l'artiste se tourne naturellement vers ce qui nous semble relever de l'injustice ou du manque de représentation dans le débat public. Il y a en premier lieu une volonté d'informer et de sensibiliser, en montrant la complexité des situations et en apportant de la nuance. Cela passe par la pluralité dans les points de vues et les témoignages. Dans ce type de démarche, il peut sembler moins pertinent de s'adresser à des groupes sociaux déjà privilégiés, dont la parole est largement représentée et entendue dans l'espace public.

Dans sa série « Rich and Poor » (1977-1985), le photographe Jim Goldberg s'intéresse aux différentes manières d'évoquer la richesse et la pauvreté, en considérant plus particulièrement le point de vue de l'individu à l'intérieur de ce système<sup>111</sup>. Il photographie à la fois des individus issus de milieux précaires et des membres de la classe aisée, en leur demandant de commenter directement

---

<sup>111</sup>Ariella Aïsha Azoulay, Wendy Ewald, Susan Meiselas, Leigh Raiford, Laura Wexler (dir.), *La photo, une histoire de collaboration(s)*, op cit., p. 48.

leurs propres images. Les deux mondes coexistent sans nécessairement se rencontrer, révélant les écarts de représentation de soi, d'aspiration et de frustration. Il ne se limite pas à documenter la pauvreté ou à dénoncer les privilèges. Il crée un espace où chaque personne, quel que soit son statut social, peut s'exprimer en ses propres termes. La série met ainsi en lumière le contraste entre les discours et les visages, entre les attentes individuelles et les réalités collectives.

Une autre raison qui peut expliquer la forte présence des populations marginalisées dans ce type de projets tient au fait qu'elles peuvent éprouver un besoin plus fort de visibilité, d'attention et de reconnaissance. À l'inverse, les individus qui correspondent aux normes dominantes de la société ressentent généralement moins la nécessité de s'exprimer ou de se représenter, car leur parole est déjà largement relayée dans l'espace public. Les exceptions à cela se rencontrent parfois dans des domaines spécifiques, comme certaines pratiques culturelles ou de loisirs, où la mise en récit personnelle peut répondre à une volonté choisie de distinction, et non à une situation subie.

En conclusion, la surreprésentation de certains publics dans les projets artistiques participatifs résulte d'une combinaison de facteurs : une volonté d'inclusion, une influence des politiques culturelles et des commanditaires, le concept d'éducation populaire qui est une priorité des politiques culturelles d'émancipation, des considérations pratiques d'accessibilité et sans doute aussi d'une sensibilité politique des photographes. Cependant, il est important de noter que cette focalisation sur les populations marginalisées soulève des questions éthiques, notamment le risque de tomber dans une représentation misérabiliste ou sensationnaliste et le rôle potentiellement problématique du « grand sauveur » qui pourrait nier l'agentivité des participants. Une approche véritablement collaborative cherche à valoriser cette agentivité.

A la cette figure du « grand sauveur » s'ajoute celle du « voyeur », qui active un plaisir coupable lié à la contemplation de la misère ou du ridicule de l'autre. Là où le sauveur prétend émanciper, le voyeur renforce les stéréotypes en refusant de reconnaître au sujet toute forme d'autonomie. Une approche véritablement collaborative cherche au contraire à dépasser ces dérives, en valorisant l'agentivité des personnes concernées et en construisant des formes de récit plus justes et partagées.

Comme précisé dans la partie A, selon les photographes, les projets reposent beaucoup sur l'échange et c'est également ce que précise Amandine lorsqu'elle s'appuie sur l'interactionnisme de Bakhtine, tout cela se construit ainsi dans la relation avec le participant.

Il existe plusieurs types de relations qui se construisent avec les participants. Il est important de préciser deux cas particuliers dans mon corpus. Celui de Mathieu Farcy et Katherine Longly. Premièrement, Mathieu Farcy travaille en duo avec les personnes. Lors de son échange avec Brigitte Patient, Mathieu Farcy explique que les personnes avec lesquelles il a travaillé venaient de différents horizons : certaines rencontrées dans la rue, d'autres par l'intermédiaire de Stimultania qui lui a présenté des associations et des collectifs.

Je travaille avec des personnes qui n'ont pas accès, ou très peu, au fait culturel, que ce soit en termes de production ou de consommation. Elles n'ont pas l'occasion de se représenter, ni leur enveloppe extérieure, ni leur monde intérieur<sup>112</sup>.

Cette diversité d'origines était d'ailleurs un aspect qui l'intéressait. Il privilégie le travail en duo car les histoires partagées sont souvent intimes et parfois difficiles. Il pensait que dans un groupe, certaines choses ne se disent pas ou se disent différemment, et il souhaitait une relation en face-à-face pour imaginer les images ensemble.

La relation que Katherine Longly crée avec Blieke et Nicole est là aussi ce qui permet que le projet prenne vie de cette façon là, c'est-à-dire que le lien entre la photographe et le couple s'est établi par « hasard ». Elle venait initialement photographier le camping. C'est sur initiative et invitation du couple que le lien se met en place. Ici leur relation se construit au fur et à mesure du projet et tend vers un lien d'amitié. Katherine précise lors de notre entretien :

(J')essaie d'être toujours très juste par rapport à ma position. Je ne vais pas dire « bonjour, je suis là pour être votre amie ». Oui c'est un effet collatéral ça se produit, on est amis, on se voit toujours, mais à la base je suis artiste et je suis curieuse et voilà je m'intéresse, ça empêche pas de passer un bon moment avec les gens et ça n'empêche pas de garder le contact sur le long terme et ça n'empêche pas non plus de devenir amie mais je reste claire par rapport à qui je suis.<sup>113</sup>

En effet, elle se présente d'abord comme une artiste curieuse, dont l'intérêt pour son sujet est le moteur initial de sa démarche. Cependant, elle reconnaît que des liens personnels, y compris l'amitié, peuvent se développer comme un « effet collatéral » de cette relation prolongée et de ces moments. Cette distinction est importante, car elle souligne une transparence quant à sa position

---

<sup>112</sup>Mathieu Farcy, échange entre le photographe et Amandine Mohamed-Delaporte dans le cadre du Festival 9ph à Lyon, le 24 mai 2025.

<sup>113</sup> Entretien de l'auteur avec Katherine Longly le 1 avril 2025.

initiale, tout en restant ouverte à la dimension humaine et affective qui peut émerger au fil du projet.

Il est important de maintenir une clarté sur son rôle de photographe/artiste tout en étant ouvert à la dimension humaine de la rencontre. Cette transparence contribue à établir une confiance mutuelle, indispensable à toute collaboration. Il est évident que lorsqu'un projet s'inscrit dans la durée, il devient plus simple pour les photographes, les acteurs sociaux ou artistiques (lorsqu'ils sont impliqués), ainsi que pour les participants, de créer progressivement une relation de confiance.

En définitive, la relation entre l'artiste et les personnes participant au projet est une composante dynamique et essentielle. Si elle peut évoluer vers l'amitié, l'important réside dans la clarté de la position initiale de l'artiste et dans le respect mutuel qui se construit au fil du temps et des échanges. Que ce soit en duo, en groupe, ou dans le cadre d'ateliers, il est évident que la relation évolue, qu'elle n'est pas figée et que le temps permet de construire de la confiance et de s'appréhender. Il est aussi important de respecter le fait que tous les participants ne s'impliquent pas de la même manière, selon leurs propres limites, envies et possibilités.

Le rôle du photographe dans le cadre d'un projet collaboratif est un positionnement qui n'est pas habituel. C'est à dire qu'il faut une forme de «déprise<sup>114</sup>» c'est le terme qu'utilise Raphaële Bertho lors de nos échanges. L'artiste doit savoir lâcher prise sur un contrôle total de l'œuvre pour permettre une co-création avec les participants.

Pour elle, il est important de savoir prendre le risque de la création, non pas pour soi-même, mais à plusieurs ce qu'elle qualifie de forme de maturité et de faire un pas de côté. Il faut être capable de se faire confiance mais aussi faire assez confiance aux autres. Selon elle, la déprise permet d'avoir un cadre et venir déplacer le cadre, et se questionner sur ce nouveau cadre. Il faut être adaptable, mais ne pas perdre l'idée qu'il y a un cadre. Il est possible lors du projet de changer de cap, mais il faut garder un cap et il faut en trouver un ensemble.

L'idée de déprise est reliée directement à la remise en question de l'autorité ethnographique et de la notion d'auteur traditionnel. Amandine Turri Hoelken développe l'idée que lors d'un projet collaboratif le photographe assume quatre rôles : «le rôle d'ethnologue en utilisant des méthodes

---

<sup>114</sup>Prise de note de l'auteur lors d'un entretien avec Raphaële Bertho

empruntées à l'ethnologie<sup>115</sup>» (le temps long, observation participante, entretiens qu'ils soient formels ou non), celui du photographe (celui qui maîtrise l'outil et la pratique photographique), et celui de l'enseignant (les photographes peuvent transmettre un savoir-voir ou enseigner la pratique photographique aux participants) et le quatrième rôle celui d'entremêleur, position dans laquelle le photographe est celui qui crée le lien et fait circuler les personnes, les connaissances, les voix/sons, et les images pour comprendre le monde collectivement.. En effet, elle explique que la photographie documentaire dialogique vise à créer des relations non hiérarchiques où les participants deviennent des agents. Par conséquent, cela entraîne une modification de la position des participants et de celle de l'auteur. Comme l'agentivité et la création sont partagées, cela remet en question ce que James Clifford appelle « l'autorité ethnographique ». Amandine précise en effet que Clifford, inspiré par Bakhtine, critique l'écriture ethnographique traditionnelle qui met en place une stratégie d'autorité où l'ethnologue cherche à apparaître comme l'unique pourvoyeur de vérité. Il est donc important de remettre en question et limiter cette autorité dans la pratique en la partageant avec les personnes impliquées.

Selon le raisonnement d'Amandine, l'œuvre finale doit montrer les différents points de vue et subjectivités pour créer un récit polyphonique et non monologique (dont la voix et le point de vue dominant), ce qui rejoint le principe que l'on retrouve également chez Maxence Rifflet, dans sa volonté d'aborder un sujet à travers une pluralité de points de vue. Par cela le documentaire dialogique relativise la notion même d'auteur traditionnel. Le photographe ne se positionne plus comme celui qui archive le monde ou qui a une vision unique de la vérité. Le photographe devient un « entremêleur ». Amandine emprunte ce terme à Yvain Von Stebut qu'il développe dans sa thèse qui faisait état d'une expérience artistique et collaborative autour d'un projet radiophonique qu'il avait mené dans un quartier « prioritaire » de Nancy. L'entremêleur est un intermédiaire qui crée du lien : entre les personnes impliquées et la photographie, entre les personnes impliquées et les spectateurs. Ce rôle là pourrait également être nommé médiateur ou facilitateur, c'est-à-dire que le photographe facilite le récit collectif et crée le lien. La critique du rôle de l'auteur traditionnel est motivée par la volonté d'éviter d'enfermer les personnes dans des catégories, de ne pas les réduire à des rôles étroits.

---

<sup>115</sup>Amandine Turri Hoelken, *La photographie documentaire dialogique : entre démarches artistique, politique et anthropologique, op cit.*, p. 572.

Les méthodes collaboratives sur le terrain : montrer les photos, donner des appareils, création collective d'image et lors de la restitution (tri, choix des images, scénographie collective) permettent au photographe de transférer une part de son autorité au profit des interlocuteurs. Mais c'est dans cette tension là que réside la complexité d'un projet collaboratif. La relation dialogique peut être comprise comme non hiérarchique mais asymétrique.

Après avoir analysé les différents rôles du photographe, on peut s'interroger sur le rôle des participants. Plus particulièrement sur la manière dont les participants sont désignés au sein du projet. Cette réflexion sur la place de l'autre trouve un écho dans les questionnements de Maxence Rifflet concernant la manière de nommer les personnes avec qui il collabore.

Lorsque je demande à Maxence Rifflet comment il nomme les personnes avec qui il collabore, il me réponds que tout au long du livre il les nomme par leur prénom ou par « prisonnier » mais il se demande si à un moment il n'a pas utilisé le terme de « complice » :

[...] qui m'amusait. Parce que, à cette époque, on est complice d'un forfait, quoi. Et je trouvais ça plutôt sympathique. [...] Dans cette difficulté-là, il y a aussi un souci éthique de ne pas assigner les gens à une place. Et c'est de là, en fait, que vient la... ma difficulté à nommer. Parce qu'en fait, il y a un échange, mais, je veux dire, en dehors de cet échange, les gens ont leur vie... C'est quand même des échanges très ponctuels.

La principale raison de la difficulté à nommer réside dans un souci éthique de ne pas enfermer les individus dans une catégorie ou une étiquette prédéfinie. Les réduire à leur statut pourrait être perçu comme une réification et une négation de leur individualité et de la complexité de leurs existences. Cette préoccupation éthique rejoint les réflexions d'Amandine Turri Hoelken sur la dénomination des « zonard.e.s ». Elle aussi a longuement hésité sur le terme à employer, privilégiant finalement « zonard » car c'était celui que les personnes concernées utilisaient elles-mêmes pour se qualifier. Son choix était également motivé par une volonté de ne pas imposer une étiquette extérieure et de reconnaître l'hétérogénéité du groupe.

Ce que souligne Maxence Rifflet dans le cadre de son projet est aussi la nature éphémère de la rencontre. Cette brièveté des interactions renforce sa réticence à utiliser un terme qui pourrait impliquer une relation plus profonde ou une compréhension exhaustive de la vie des personnes

photographiées. Il y a une reconnaissance de la limitation de son rôle et de sa connaissance de ces individus en dehors du contexte spécifique de l'atelier photographique.

En résumé, la photographie documentaire dialogique remet en question la position traditionnelle de l'auteur.e et l'idée d'une autorité ethnographique unique. Cette critique vise à établir des relations non hiérarchiques et à considérer les participant.e.s comme de véritables agents.

Le rôle de l'artiste se transforme alors : loin d'être le seul détenteur de la vérité, une de ses fonctions principales est de créer du lien et de favoriser le partage de l'agentivité et de la création. L'objectif est d'atteindre une polyphonie où s'expriment de multiples points de vue ou encore dans certains cas de permettre l'auto-représentation des personnes impliquées.

Bien que la recherche d'une relation d'égal à égal soit un idéal central, il est important de reconnaître que l'implication des participant.e.s peut être diverse et inégale, et que la relation, bien que visant la non-hiérarchie, peut conserver une certaine asymétrie. D'une certaine manière, cette asymétrie peut aussi être rassurante pour les participants qui n'ont pas forcément tous le même degré d'autonomie.

Toutefois, si cette approche implique une éthique de la relation et une redistribution des rôles, elle se heurte aussi à des tensions et des paradoxes. C'est précisément ce que nous allons explorer dans la partie suivante, en interrogeant les enjeux éthiques et les limites à ces types de démarche de co-construction.

## 2.C Éthique et limites de la co-construction

Les projets collaboratifs parviennent-ils à reconnaître et valoriser les participants comme des sujets et agents à part entière en construisant le projet avec eux dans une relation non hiérarchique basée sur le dialogue et le partage ? Produisent-ils une représentation du monde plus juste et polyphonique en intégrant une diversité de points de vue, et en remettant en question les monopoles de la parole et du regard ?

Les questions éthiques et les limites des démarches de co-construction ont déjà été abordées en filigrane le long de ma rédaction, il me semble néanmoins essentiel de leur consacrer un développement spécifique. Je propose de le faire en m'appuyant sur les écrits de Marie Preston, artiste et chercheuse dont les travaux interrogent les conditions concrètes de la co-création au sein d'institutions éducatives dites « ouvertes ». Son approche met en lumière les dynamiques collectives, les ajustements nécessaires et les rapports de pouvoir souvent implicites qui traversent toute tentative de production commune. Ce détour par une autre discipline (la pédagogie) me permettra de poser les bases d'une réflexion plus large sur les tensions inhérentes aux projets collaboratifs : comment penser une véritable circulation des rôles et des savoirs sans tomber dans l'illusion d'une égalité parfaite ? Quelle place accorder à la parole de chacun.e ? Et surtout, comment rester vigilant face aux risques d'instrumentalisation ? Il ne s'agira donc pas ici de chercher des réponses figées, mais d'ouvrir un espace critique pour penser ce que « faire ensemble » implique réellement.

Pour Marie Preston artiste, maîtresse de conférences à l'université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis (Laboratoire TEAMeD / AIAC), sa pratique artistique « se constitue comme une recherche visant à créer des œuvres, documents d'expérience, avec des personnes a priori non artistes<sup>116</sup> ». En 2023, elle fait paraître l'ouvrage *Inventer l'école penser la co-création*<sup>117</sup> qui s'intéresse aux pédagogies alternatives développées en France durant les années 1970-1990 dans des écoles « ouvertes » travaillant la question des rapports entre co-création et coéducation. Je commencerai cette troisième

---

<sup>116</sup>Marie Preston, Biographie, [En ligne], URL : <https://marie-preston.com/fr/Biographie> Consulté le 24 avril 2025.

<sup>117</sup>Marie Preston, *Inventer l'école, penser la co-création*, Brétigny-sur-Orge, CAC Brétigny / Tombolo Presses, 2021, 272 p.

partie par quelques extraits et analyses de son texte, car même si son terrain est spécifique, il permet de situer la co-création dans un contexte concret et de montrer que les questions éthiques et les limites ne sont pas purement théoriques, mais émergent de la pratique.

Le texte de Marie Preston décrit la création collective comme mêlant la construction du groupe et le cheminement vers un but partagé. L'hétérogénéité des équipes créées dans le cadre des écoles ouvertes amène l'équipe à gagner en efficacité, mais en réalité cette « contrepartie à cette richesse est l'exigence d'y consacrer du temps<sup>118</sup> ». Marie Preston reprend les termes de David Vercauteren, inspirés de Simone de Beauvoir : « On n'est pas groupe, on le devient.<sup>119</sup> » Elle souligne qu'en effet le groupe n'est pas donné mais se construit activement. Quatre conditions sont jugées nécessaires pour devenir un groupe : « l'élaboration d'un projet commun, la gestion du projet, la conjugaison des compétences et le sentiment d'appartenance<sup>120</sup> ». Ces dynamiques soulèvent directement des questions éthiques : comment s'assurer que chaque individu a sa place dans l'élaboration et la gestion du projet ? Comment concilier les différentes compétences sans créer de hiérarchie non désirée ? Ces points peuvent servir de base pour discuter des défis éthiques liés à la formation et le maintien d'un groupe.

Dans l'ouvrage, Marie Preston met en lumière la manière dont certaines écoles alternatives remettent en cause la division stricte des tâches. Il arrive ainsi que certaines personnes assument des rôles différents de ceux auxquels elles sont assignées et pour lesquels elles sont rémunérées, ce qui permet une circulation des responsabilités et une remise en question des hiérarchies établies. Cette question rejoint mes réflexions abordées dans la deuxième partie : il est essentiel d'être transparent quant à son positionnement. Il ne s'agit pas de figer chacun dans une fonction prédéfinie, mais plutôt de favoriser une perméabilité des rôles, permettant aux individus de circuler entre différentes responsabilités.

---

<sup>118</sup>Rolande Raymond Illot, *Une voie communautaire. Les écoles de La Villeneuve de Grenoble*, Paris, Casterman, collection « E3 : Enfance, éducation, enseignement », 1979, 152 p.

<sup>119</sup>David Vercauteren, *Micropolitiques des groupes. Pour une écologie des pratiques collectives*, traduit du néerlandais par le collectif HB, Paris, Les Prairies ordinaires, 2011 [2007], 144 p.

<sup>120</sup>Marie Preston, *Inventer l'école, penser la co-création*, *op cit.*, p. 83.

Transposée aux pratiques de création partagée, cette approche invite à dépasser les statuts figés (auteur, modèle, professionnel, participant) pour favoriser une véritable co-construction. Le photographe, par exemple, ne se limite plus à une fonction unique : il peut tour à tour être facilitateur, médiateur ou encore participant parmi d'autres. Cette approche a déjà été explorée dans la partie précédente, en soulignant que le photographe lui-même endosse souvent plusieurs rôles. Il s'agit alors de créer un espace où chacun peut contribuer librement, voir son point de vue reconnu, et où les responsabilités s'adaptent aux dynamiques du groupe.

Cependant, cette remise en cause de la spécialisation conduit inévitablement à interroger les rapports de pouvoir. Ces projets fonctionnent souvent selon une hiérarchie informelle où certaines fonctions (organisationnelles, financières, logistiques) restent concentrées entre les mains de l'initiateur du projet. On parle alors moins d'un modèle parfaitement horizontal que d'une relation asymétrique mais négociée, où l'important est de permettre à chacun de trouver sa place et d'agir avec une forme d'autonomie. Ainsi, ce n'est pas l'égalité parfaite qui est visée, mais une dynamique collaborative où la parole circule, les rôles évoluent, et la co-création reste un processus ouvert.

Marie Preston insiste également, en conclusion de son texte, sur une distinction importante : il est illusoire de prétendre à une égalité totale entre les acteurs. Dans une relation photographe-participant, les différences de connaissance, de statut ou de pouvoir existent. Le photographe possède des compétences techniques (cadrage, composition, maîtrise de la couleur) issues de son métier, tandis que les participants apportent d'autres savoirs, comme une compréhension intime du lieu ou des récits à partager.

En effet, accepter que les rôles se transforment dans un projet collaboratif, c'est aussi accepter de partager l'initiative, l'autorité et parfois la visibilité. Cela nous oblige à penser la collaboration non comme un idéal égalitaire, mais comme un équilibre toujours à construire.

Le travail en équipe implique d'accepter la situation de chacun, son histoire, sa facilité ou non à s'exprimer. Cette idée résonne fortement avec l'importance de l'hétérogénéité du groupe qui loin d'être un obstacle, permet la conjugaison des compétences et l'enrichissement mutuel. Accepter ces différences nécessite de l'adaptation et de la souplesse relationnelle. C'est aussi reconnaître que tous les participants ne s'impliquent pas de la même manière, selon leurs propres limites, envies et possibilités, ce qui a conduit certains artistes à adapter leurs méthodes collaboratives en fonction des

individus. Le fait que ce travail en collectif mêle inévitablement personnel et professionnel est également un point crucial.

Les projets collaboratifs peuvent être appelés projets documentaires «horizontaux» et tentent de faire disparaître une hiérarchie, entre les participants et l'artiste (ainsi que les différents acteurs sociaux et culturels : médiateurs comme vu plus haut). La hiérarchie est une structure en forme d'arbre<sup>121</sup>. On sait à qui s'adresser, on sait comment faire remonter une information en haut de l'échelle ou pour relayer une décision en bout de chaîne. Et c'est le cas dans le cadre d'un projet collaboratif: en vérité on sait à qui s'adresser, la structure hiérarchique est présente. Toutefois comme convenu plus haut, il existe une conscience partagée des rôles. Ces rôles peuvent être mouvants, mais chaque individu connaît en réalité sa place, même si celle-ci peut évoluer au fil du processus. La collaboration n'est pas l'absence de hiérarchie : c'est la création de structures adaptatives, où les rapports de pouvoir sont conscients et négociés. L'enjeu ultime est de faire en sorte que chaque acteur ait une voix sans croire que toutes les voix ont le même poids.

La relation est souvent plus précisément décrite comme non hiérarchique mais asymétrique, le photographe conservant certaines responsabilités (organisationnelles, financières) qui ne sont pas toujours partagées également. Même avec la volonté de co-construire, l'initiateur du projet (le photographe, le commanditaire) garde souvent une place particulière dans l'organisation (recherche de financements, lieux d'exposition, organisation des rendez-vous). Un déséquilibre inévitable peut exister dans les projets collaboratifs, notamment parce que l'implication de l'artiste est souvent professionnelle tandis que celle des participants est volontaire et dépend de leurs circonstances personnelles. Dans sa thèse, Amandine Turri Hoelken souligne qu'il est difficile d'atteindre un nous absolu.

J'ai beau essayer de travailler de la manière la plus collaborative possible, je n'arrive pas à constituer un « nous » absolu. Je garde, que je le veuille ou non, une place particulière. En cas de questions, de problèmes, de doutes, d'idées par rapport au projet, c'est vers moi qu'ils se tournent. J'organise les rendez-vous, je m'occupe de chercher des financements, de trouver des lieux d'expositions, etc<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup>Starhawk, *Comment s'organiser ?*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Géraldine Chognard, préface d'Isabelle Frémeaux et Jay Jordan, Paris, Cambourakis, collection « Sorcières », 2021, p. 106.

<sup>122</sup>Amandine Turri Hoelken, *La photographie documentaire dialogique : entre démarches artistique, politique et anthropologique, op cit.*, p. 561.

On pourrait se dire que l'égalité n'est pas forcément souhaitée par les participants, et que l'idée d'une responsabilité partagée n'est pas nécessairement ce qu'ils désirent. Amandine Turri Hoelken distingue trois degrés d'implication parmi les participants avec lesquels elle a passé le plus de temps : les interlocuteurs secondaires, les interlocuteurs privilégiés et les collaborateurs. La relation qu'elle entretenait avec eux variait selon leur niveau d'engagement. Aujourd'hui, elle ne pense plus la collaboration comme un idéal où les rôles seraient parfaitement égaux. Elle la perçoit comme un espace où chacun peut adopter une position selon ses envies et ses capacités à court, moyen et long terme. Sa place, quoi qu'elle veuille en faire, était et sera différente de la leur. Par exemple, Amandine tente de partager les aides financières, mais cela nécessiterait pour les participants d'avoir un statut administratif qu'ils n'ont pas envie d'acquérir pour un seul projet. Ils cherchent alors d'autres manières de partager l'argent, comme financer un voyage ou du matériel qui leur appartiendra.

Cette fluidité des rôles n'efface pas pour autant les déséquilibres structurels inhérents à ces dispositifs. Le photographe conserve des responsabilités et un pouvoir décisionnel difficilement partageables.

C'est l'artiste qui présente le projet aux autres publics, qui crée les dossiers, c'est lui qui écrit le texte de présentation, c'est lui qui in fine décide de la présentation publique du projet. Même si bien évidemment les artistes demandent une validation aux personnes qui ont participé. C'est à l'artiste de le faire car c'est dans le cadre de son travail également, ce qui n'est pas le cas des personnes qui participent, et pour qui les enjeux ne sont pas les mêmes. Il faut que cela soit énoncé et que tout le monde en ait conscience. Le photographe devient souvent le porte-parole de la communauté vers l'extérieur, tandis que pour les participants, le projet peut se transformer en un simple souvenir.

Amandine Turri Hoelken met en lumière la désillusion face à l'idéal d'une égalité parfaite tout en réaffirmant l'importance du but éthique et politique de la collaboration, concrétisé par la notion de photographie partagée. C'est la photographe Hortense Soichet et l'historienne de l'art Lydia Echeverria qui plutôt que d'utiliser le mot collaboration, qui « désigne l'association de deux entités professionnelles qui mettent en commun leurs compétences et leurs savoir-faire<sup>123</sup> » préfèrent le terme de photographie partagée.

---

<sup>123</sup> *Ibid.*

Lors de mon entretien avec Lydia Echeverria, nous avons évoqué le fait qu'il n'y a pas d'égalité des pratiques. Elle insiste néanmoins sur le fait que :

[l']on ne peut parler d'une égalité des regards, s'il n'y a pas une égalité des pratiques, c'est difficile de parler d'égalité des regards. Par contre, il y a une circulation des regards. [...] C'est des regards qui se répondent [...]

Mais je ne saurais pas dire si le regard des participants est au même niveau de l'artiste<sup>124</sup>.

En réalité l'enjeu ne se situe peut-être pas dans cette tendance à l'égalité mais dans l'échange. Le déséquilibre de pouvoir persiste souvent entre l'artiste et les participants en raison de différences de position sociale, de capital culturel, de richesse, d'agentivité et de pouvoir. La collaboration peut être vue et entendue comme une échelle où les participants contribuent plus ou moins activement.

Peut-être vient ici la nécessité de parler en réalité d'une recherche d'équité plus que d'égalité. L'égalité implique de traiter tous les participants de manière identique, en leur offrant les mêmes ressources et opportunités, sans tenir compte de leurs différences individuelles. En revanche, l'équité reconnaît que chaque individu possède des besoins et des contextes différents ; elle vise donc à adapter les ressources et les opportunités en fonction de ces spécificités pour garantir une participation équitable. L'équité pourrait signifier fournir un soutien technique supplémentaire à des participants novices ou adapter les horaires de travail pour ceux ayant des contraintes personnelles, afin que chacun puisse contribuer pleinement au projet.

J'identifie également le risque de l'instrumentalisation des voix. C'est à dire qu'il est nécessaire d'éviter que les témoignages ne soient réduits à des objets d'illustration au service de l'artiste ou de l'institution. C'était la crainte de Maxence Rifflet dans son projet « Nos Prisons », c'est pourquoi son approche a plutôt consisté à intégrer sa propre réflexion, ses questions et le récit de son expérience et du processus collaboratif comme une partie essentielle de l'œuvre. Cette présence de son propre texte et de son cheminement, nourri par ses recherches sur l'architecture carcérale et ses questions sur la représentation, participe à la polyphonie de l'œuvre, non pas forcément en se substituant aux voix des participants pour éviter leur instrumentalisation, mais en ajoutant sa propre voix critique et réflexive à la complexité du sujet, tout en valorisant l'activité et le faire ensemble comme modalité principale de la collaboration. Le fait que son travail (le protocole, ces

---

<sup>124</sup>Entretien de l'autrice avec Lydia Echeverria le 19 mars 2025.

réflexions, ces recherches) et non uniquement des témoignages bruts des participants soit mis en avant permet de dépasser la simple illustration et d'ancrer le projet dans une réflexion plus large sur l'institution carcérale et ses représentations.

Dans l'ouvrage « *Contemporary Photography as Collaboration* » lors du chapitre deux intitulé « *A Photography of Becoming: Re-imagining the Promise of Participatory Photography*<sup>125</sup> » Tiffany Fairey critique une approche instrumentaliste de la photographie participative, c'est-à-dire qu'elle est utilisée uniquement comme un outil efficace au service d'une cause, en oubliant la complexité humaine du processus collaboratif.

Comment pouvons-nous réimaginer le potentiel critique et transformateur de la pratique photographique communautaire de manière à rendre compte de la tension et de la négociation que les pratiques visuelles participatives impliquent d'une manière qui n'instrumentalise pas, ne fétichise pas et ne dépolitise pas ?<sup>126</sup>

Pour cela Tiffany Fairey propose que la photographie collaborative soit pensée comme un devenir ensemble, et non comme un simple projet d'images. Pour elle c'est un espace ouvert, souvent fragile, où le dialogue est plus important que le résultat final. Fairey appelle ainsi à repenser la réussite des projets participatifs : non pas en fonction de leur visibilité ou de leur impact immédiat, mais en fonction de la qualité des relations et des transformations vécues par ceux qui y participent.

Cette approche permettrait d'éviter que la photographie collaborative soit réduite à un simple outil au service d'une cause. Selon moi penser la photographie collaborative comme un devenir ensemble où le processus relationnel et dialogique prône sur le simple résultat final est louable, mais il est vraiment nécessaire de ne pas négliger la forme finale. En effet la qualité esthétique et la pertinence formelle des images produites participent pleinement à la portée et à l'impact du projet.

C'est justement par la mise en espace que l'on peut produire du sens et transmettre la complexité : la dialogique n'est pas seulement une attitude sur le terrain, mais une forme artistique. La façon dont les images sont organisées, mises en séquence, ou présentées dans une exposition est essentielle pour créer un sens nouveau, montrer la complexité et la polyphonie des regards, et inviter le public à une lecture active et critique. Nous verrons davantage cela dans la dernière partie.

---

<sup>125</sup> Mathilde Bertrand, Karine Chamberfort Kay, *Contemporary Photography as Collaboration*, *op cit.*, pp. 23-42.

<sup>126</sup> trad. de l'auteur assistée par DeepL « How can we re-imagine the critical and transformative potential of community-engaged photography practice in a way that can account for the tension and negotiation that participatory visual practices involve in a manner that does not instrumentalise, fetishise or de-politicise? » *Ibid.*, p 24.

Parmi les défis rencontrés par la photographie collaborative, il y a également celui de la définition légale du droit d'auteur collectif. Comment attribuer l'œuvre lorsque plusieurs personnes ont participé à sa création, allant parfois jusqu'à réaliser une image à plusieurs mains ? D'autant plus que, comme observé au début du mémoire, le milieu de l'art favorise un auteur unique. La question de la rémunération des participants pour l'utilisation et la diffusion de leurs images est également délicate. Si le financement d'un projet provient, en partie, de la vente ou de la publication des images produites collectivement, se pose alors le problème de savoir comment rémunérer les participants. Dans la majorité des cas, les participants ne sont pas payés. Distribuer de l'argent légalement aux participants est complexe pour plusieurs raisons, notamment pour des difficultés pratiques et légales : en effet il peut être difficile de retrouver tous les participants, d'ouvrir des comptes bancaires pour eux (surtout s'il s'agit de mineurs), et les transferts d'argent, notamment internationaux, impliquent des taxes significatives. Ensuite l'absence de statut administratif pour les participants (artiste-auteur, auto-entrepreneur) complique le partage direct des aides financières obtenues par le photographe ou la structure porteuse.

Certains photographes choisissent de ne pas vendre les photos des participants pour éviter de faire de leur travail un produit commercial. L'argent généré par la publication de leurs photos est alors réinvesti dans les ateliers eux-mêmes.

En somme, les défis légaux et financiers ne sont pas de simples contraintes techniques ; ils touchent des dynamiques de pouvoir et d'autorité et nécessitent de repenser constamment la manière dont ces projets sont structurés, financés, attribués et diffusés pour rester fidèles à l'idéal collaboratif et éviter une forme d'instrumentalisation. La « photographie partagée » se heurte aux réalités structurelles et économiques qui rappellent la place particulière de l'initiateur (le photographe) et la difficulté à partager pleinement non seulement la création et l'agentivité, mais aussi les bénéfices éventuels et la reconnaissance formelle qui en découlent.

La démarche de co-construction mérite d'être étudiée et critiquée mais n'en reste pas moins indispensable face à la puissance des médias classiques qui excluent toute une partie de la population du débat public. Je pense qu'in fine, l'objectif recherché est de parvenir à recréer un lien d'empathie entre le public et les personnes impliquées dans les projets. Ce qui me semble central c'est de partager le désir commun de création, de trouver des formes d'expression et de visibilité de ces

projets pour les rendre publics et accessibles dans des lieux institutionnels dont ils sont majoritairement absents.

## **Partie 3 : Réinventer les formes de la restitution : vers une collaboration avec / l'engagement du public**

*La photographie est un appareil de pouvoir qui ne peut être réduit à aucun de ses composants : un appareil photo, un photographe, un environnement photographié, un objet, une personne ou un spectateur<sup>127</sup>.*

### **3.A. Restitution : formes**

Après avoir détaillé le protocole mis en place pour favoriser la co-construction du récit dans le cadre de projets photographiques collaboratifs, il devient essentiel d'explorer la manière dont ces processus aboutissent à des formes de présentation. Cette étape de la restitution est cruciale, car elle détermine comment les multiples voix intégrées au projet sont rendues visibles et accessibles, tant pour les participants eux-mêmes que pour un public plus large.

Il peut être intéressant de s'arrêter sur les termes utilisés. On peut distinguer la restitution de l'exposition. La restitution, « c'est l'action par laquelle on restitue à quelqu'un ce qui lui appartient<sup>128</sup> » ainsi c'est redonner aux gens qui ont participé au projet. L'exposition, c'est l'action de mettre en vue, c'est ce qu'on propose à autrui, on sort du cercle et le projet circule. Cependant, ces deux notions peuvent se recouper ou une exposition peut servir de restitution initiale pour les participants et un public extérieur. Bien qu'encouragés par certaines institutions, on observe que les travaux collaboratifs ont des difficultés à sortir de cet espace de restitution pour atteindre les lieux d'exposition traditionnels comme les musées ou les galeries, et acquérir le statut d'œuvre d'art. Il s'agira ici de comprendre les conditions qui peuvent permettre à certaines démarches collaboratives d'accéder à cette reconnaissance. Il semble que l'un des facteurs déterminants réside dans la capacité de l'artiste (et les participants) à transformer un sujet singulier, souvent ancré dans un contexte local ou personnel, en un propos universel.

---

<sup>127</sup> trad. de l'autrice assistée par DeepL « Photography is an apparatus of power that cannot be reduced to any of its components: a camera, a photographer, a photographed environment, object, person, or spectator. » Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, New York, Zone Books, 2008, p. 81.

<sup>128</sup> Académie française, « Restitution », in *Dictionnaire de l'Académie française*, 9e édition, [en ligne], URL : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9R2161>. Consulté le 20 mai 2025.

En m'appuyant sur des études de cas variées, j'aborderai d'abord les dispositifs choisis pour rendre accessible la démarche collaborative (expositions, livres, dispositifs numériques...). J'ouvrirai également une réflexion sur l'usage du texte et du son (ce que je pourrais désigner comme la voix) dans les formes de restitution : témoignages écrits, sonores.

Dans le cadre d'un projet photographique collaboratif, la présentation au public ne se limite pas à une seule forme figée. La forme de restitution doit s'adapter aux sujets, aux personnes et aux diverses contraintes : financières, temporelles ou techniques.

### **3.A.a. Expositions**

Tout d'abord il y a l'exposition qui est l'une des formes finales les plus courantes. Elle permet aux personnes impliquées de concrétiser le projet, de lui faire prendre forme et cela dans un cadre de partage collectif à la différence du livre.

Les expositions peuvent être co-construites avec les participants, en les impliquant dans la sélection des photographies, le choix des formats et la scénographie. Par exemple, pour la première exposition de « Zone 54 » de Amandine Turri Hoelken et des « zonard.es » au Centre Culturel Georges Pompidou à Nancy, Fils et Emy (des participants) ont aidé à trier et choisir les photos et leurs formats, et Emy les a accrochées.

Des rencontres et débats avec les participant.e.s et le public peuvent être organisés pour créer un dialogue. Le moment du vernissage peut aussi être important. Le vernissage du projet de « Zone 54 » est décrit comme un moment festif qui commence « en buvant des bières et non pas par de longs discours<sup>129</sup> », ce qui correspond aux attentes des « zonard.es » participants. Il y avait différents publics (participants, travailleurs sociaux, entourage, habitués du lieu), le côté festif a été travaillé en amont. Durant une des expositions du projet « Zone 54 », la scénographie a été pensée comme un salon avec des chaises et des tables pour inviter les personnes à s'asseoir et discuter. Des boissons de la Zone étaient servies pour plonger les visiteurs dans l'ambiance et favoriser le dialogue. L'objectif

---

<sup>129</sup>Amandine Turri Hoelken, *La photographie documentaire dialogique : entre démarches artistique, politique et anthropologique, op cit.*, p. 219.

était de pouvoir continuer le dialogue initié lors du vernissage. Amandine Turri Hoelken invite les participants à parler autant qu'elle du travail.

Pour revenir à la forme de l'exposition, je m'appuierai sur le travail de Mathieu Farcy, qui présente « Montre tes yeux » à Stimultania.

On y retrouve quatre projets qui ont pris forme dans les cinq dernières années. « Saints Loups » et « D'amour et de rage » sont deux projets artistiques participatifs nés d'invitations à Amiens et Givors, visant à créer des œuvres collectives à partir des mythes et récits des participants. Les projets « Asiles » et « Les alliances animales », encore à l'état d'esquisses, prolongent cette approche en explorant la création de refuges symboliques avec des personnes exilées et des expériences artistiques nomades en lien avec les animaux et ceux qui s'identifient à eux. Une caractéristique centrale de cette exposition est l'intégration de témoignages des participants, qui ont été réalisés a posteriori spécifiquement pour cette exposition et sont diffusés au sein même de l'espace d'exposition, reflétant la démarche de l'artiste axée sur le documentaire collaboratif et la parole, que nous analyserons plus tard.

Lors d'un échange, le photographe m'explique qu'il intègre dans la sélection finale certaines images qu'il a réalisées seul<sup>130</sup>. Il les considère comme des respirations visuelles, presque comme des ponctuations dans le récit. Étant donné que son travail repose majoritairement sur des portraits, l'ajout d'images plus fragmentaires : des détails ou des images d'ambiances permettent de rythmer la série, de créer des transitions et de renforcer la cohérence de l'ensemble. Ces images restent néanmoins prises dans une grande proximité avec les personnes, souvent dans leurs espaces de vie.

Sur le plan scénographique, l'exposition témoigne d'une volonté claire de mettre en valeur les récits individuels tout en assurant une cohérence d'ensemble. Avant d'accéder au cœur de l'exposition, le visiteur est accueilli dans un petit couloir d'introduction où un texte et une image préparent à l'expérience à venir, installant une transition vers un « hall » d'exposition. L'organisation spatiale de ce hall s'appuie sur une implantation en arc ou en U, construite à partir de cimaises blanches, favorisant une circulation fluide et non linéaire. Cette configuration encourage une déambulation libre, où chaque spectateur explore les séries photographiques à son propre rythme. La succession régulière d'ensembles iconographiques, accrochés à hauteur du regard, permet à chaque série d'être

---

<sup>130</sup> Notes prises par l'auteurice lors d'un entretien avec Mathieu Farcy le 13 mai 2025.

présentée de façon autonome tout en s'intégrant dans une continuité harmonieuse. Ce hall donne accès à deux autres pièces où sont présentés deux autres projets de Mathieu Farcy.

Toutes les œuvres sont encadrées dans des cadres en bois clair, espacés avec rigueur pour garantir lisibilité et respiration visuelle. Le choix d'un encadrement sobre, sans verre apparent, renforce l'unité esthétique et met l'image au centre de l'attention, privilégiant un langage visuel sobre et retenu, en cohérence avec les valeurs d'écoute du projet. En effet ces choix scénographiques s'inscrivent dans les standards actuels de présentation de projets photographiques. Ce choix plus classique peut favoriser l'accès au discours plus complexe mis en place. Les poteaux au milieu de l'espace servent de supports pour des dispositifs sonores : des lecteurs MP3, fixés au mur mais amovibles, peuvent être déplacés au sein de l'exposition, apportant une dynamique modulable et interactive. Les assises sombres, installées au centre de la pièce, contribuent à ralentir le rythme de la visite, invitant à l'observation, à l'écoute et au ressenti.

En somme, la scénographie de « Montre tes yeux » déploie un double mouvement : valoriser la diversité des récits tout en garantissant une cohérence formelle et une lisibilité globale. Sobre, sensible et ouverte, elle s'inscrit pleinement dans la démarche du projet, créant un espace à la fois collectif, intime et respectueux. Mathieu Farcy m'informe qu'il aimerait pouvoir construire l'exposition ou réaliser la maquette du livre avec les participants, mais cela s'avère difficile sur des projets longs. Comme il travaille avec des duos, réunir l'ensemble du groupe devient compliqué. Il lui est cependant arrivé qu'une personne participe au montage de l'exposition, ce qu'il a trouvé particulièrement agréable.

Si l'exposition « Montre tes yeux » de Mathieu Farcy met l'accent sur la diversité des récits et une scénographie pensée pour la fluidité et l'écoute, le travail de Maxence Rifflet quant à lui utilise l'exposition pour mettre en avant son sujet celui du rapport aux corps et à l'architecture.

Le projet de Maxence a donné lieu à quatre expositions : une exposition intitulée « Le ciel par-dessus le toit » au Centre photographique Rouen Normandie, puis au centre d'art de GwinZegal sous le nom de « Le grand ordonnateur et autres nouvelles des prisons », ensuite au Bleu du Ciel à Lyon, et enfin, début 2021, au Point du Jour à Cherbourg, tous les lieux ayant co-produit le projet.

L'exposition au centre de GwinZegal, ancienne prison transformée en centre d'art, devait prendre en compte l'histoire et les caractéristiques de cet espace chargé des signes mêmes du sujet. Son sujet est celui de l'espace architectural et de ce qu'en font les prisonniers. Pour l'exposition, les visiteurs pouvaient circuler dans cette sorte de coursive extérieure, définie par l'espace entre les murs de l'ancienne cour de promenade et ceux de la salle d'exposition, pour consulter des documents d'archives sur l'histoire de la prison de Guingamp.

Au centre de la salle d'exposition, une grande table (2 m de haut), entourée de deux chaises sur lesquelles les visiteurs étaient invités à monter, permettait de retrouver les paires d'images d'un jeu de memory représentant tous les objets donnés aux prisonniers à leur arrivée en cellule. Ce géant suggéré par cette table hors d'échelle, était à la fois pour Maxence Rifflet cette instance indéfinie qui organise la vie, conçoit des espaces, détermine la liste des objets nécessaires.

Qu'elle soit une prison ou un centre d'art, toute architecture crée un espace. Elle impose son échelle. Ni agrandissement ni réduction, c'est l'échelle 1. La photographie se contente de proposer une fenêtre métaphorique sur le monde, plus ou moins agrandie, à plus ou moins grande échelle. En somme, l'architecture est son propre référent. Elle est au présent tandis que la photographie représente. Cette exposition sera un jeu avec l'espace, une partie sans doute perdue d'avance, entre la photographie et l'architecture.<sup>131</sup>

Même comme simple visiteur, entrer en prison rend particulièrement sensible aux rapports d'échelle entre le corps et l'architecture. Ce rapport est devenu le sujet de son travail. Il a observé ces espaces en tant qu'ils exercent une contrainte sur des corps qui les éprouvent, les mesurent. Dans l'atelier, il s'est ensuite préoccupé des objets que deviennent ses images, et notamment de leur format, de leur rapport d'échelle avec l'échelle de son corps et de son atelier.

Il y avait dans ces expositions un journal des récits de Maxence Rifflet ; ce journal faisait partie intégrante de l'exposition. Les pièces photographiques présentées ne suivent pas une narration linéaire traditionnelle, mais l'agencement hétérogène des œuvres dans l'espace incite le spectateur à un déplacement physique, qui crée un mouvement tournant, mettant en avant l'expérience

---

<sup>131</sup>Maxence Rifflet, « Expo GwinZegal : Maxence Rifflet – *Le Grand Ordonnateur et autres nouvelles des prisons* », *Unidivers*, [En ligne], publié le 27 mai 2020. URL : <https://unidivers.fr/expo-gwinzegal-maxence-rifflet-le-grand-ordonnateur-et-autres-nouvelles-des-prisons/>. Consulté le 27 mai 2025.

spatiale<sup>132</sup>. Cette dimension immersive semble également chercher à faire écho à une autre expérience du temps et de l'espace. En prison, la perception de l'espace-temps peut être modifiée et perturbée, la scénographie de l'exposition semble ainsi tenter de recréer, pour le visiteur, une forme de trouble temporel et spatial.

Ainsi, l'exposition constitue une forme aboutie de restitution, propice à la rencontre, au dialogue et à l'ancrage du projet dans un espace partagé, qu'il soit institutionnel ou alternatif. Elle permet de valoriser les participants en les rendant visibles, parfois même acteurs de la scénographie ou du vernissage. Elle s'impose également comme une étape clé : à la fois moment de synthèse du projet et dans le parcours de vie des participants. Elle crée une expérience sensible où la forme même de l'exposition dialogue avec le contenu des œuvres. Néanmoins, malgré cette richesse d'expériences collectives et sensibles, l'exposition reste éphémère : une fois démontée, il n'en reste bien souvent que des souvenirs. Cette temporalité courte soulève la question de la conservation, de la transmission, et de la pérennisation de ces projets. C'est dans cette optique que le recours au livre s'impose comme une alternative pertinente, en tant qu'objet de mémoire, de diffusion, et de relecture du projet.

### **3.A.b Livres**

Le livre, en tant qu'objet éditorial autonome, offre une réponse aux limites temporelles et spatiales de l'exposition. Il permet non seulement d'assurer la pérennité des projets participatifs, mais également d'en proposer une lecture approfondie et séquencée, à l'écart de la temporalité contrainte de l'espace d'exposition. Circulant plus librement, il prolonge l'expérience au-delà de ses lieux d'origine, et contribue à une forme de reconnaissance durable du travail réalisé, tant pour les photographes que pour les participants. Le livre devient ainsi un espace de restitution à part entière, où les images, les récits et les intentions trouvent une forme éditoriale cohérente et partageable. Mathieu Farcy ou Andrea Eichenberger, revendiquent l'importance de cet outil dans leur pratique, à la fois comme support de mémoire, de valorisation et de diffusion. Lors d'un échange, Mathieu Farcy m'a confié que les participants lui faisaient davantage de retours à propos du livre que de

---

<sup>132</sup>Maxence Rifflet, Jean-François Chevrier, « *Rencontre Maxence Rifflet & Jean-François Chevrier* », in YouTube, 2020, [En ligne], mis en ligne le 26 août 2020. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=gVd4-d2RSXA>. Consulté le 27 mai 2025.

l'exposition. Selon lui, ils s'en sentent fiers et aiment pouvoir le montrer autour d'eux. Le livre devient ainsi un objet que les participants peuvent plus facilement se réapproprier qu'une exposition.

Pour « Sans titre » d'Andrea Eichenberger, un projet de « création photographique et de médiation<sup>133</sup>» dans le cadre du déménagement du Centre psychothérapique de Saint-Saulve vers le Centre Hospitalier de Valenciennes, la restitution est d'abord pensée dans un espace du nouveau centre hospitalier. Cela devient donc surtout une l'exposition qui est visible pour les patients, patients, le personnel soignant ainsi que les aux accompagnants des patients. Ici cette exposition est in situ, Andrea Eichenberger m'indique clairement que cette exposition était « pour les personnes [les participants], pour leurs familles, pour les gens de l'hôpital<sup>134</sup> ». Elle précise la raison de ce public ciblé : « Parce que déjà, on ne pouvait pas rentrer dans l'hôpital comme ça ». L'accès physique à l'hôpital restreint de facto le public de l'exposition qui s'y tient. On retrouve dans l'exposition une édition composée de trois carnets distincts : le journal de bord qu'Andrea Eichenberger a tenu tout au long du projet, les portraits qu'elle a réalisés des participants, et les images produites par ces derniers. Cette séparation traduit une volonté de clarifier les différentes voix et points de vue présents dans le projet, tout en respectant la singularité de chaque contribution.

Dans son projet *Les sources*<sup>135</sup> ou encore celui de la *La rue Godefroy Cavaignac*<sup>136</sup>, la photographe réalise des livres avec la maison d'édition Taramela. Andrea Eichenberger exprime elle-même cette volonté de voir le projet sortir au-delà du cercle des personnes directement concernées. Elle a beaucoup milité pour l'existence de ces livres auprès des financeurs, car elle estime que les histoires documentées sont tellement riches, tellement fortes qu'elles méritent d'être diffusées.<sup>137</sup>

Dans tous ses projets, Andrea Eichenberger conçoit l'exposition comme une restitution destinée principalement aux personnes concernées, une manière de rendre visible et tangible le travail

---

<sup>133</sup>CRP/ Centre régional de la photographie, « Projets (inter)stices », [En ligne] mis à jour en octobre 2023, URL : <https://www.crp.photo/projets-interstices/>. Consulté le 16 mai 2025.

<sup>134</sup>Entretien de l'auteurice avec Andrea Eichenberger le 27 février 2025.

<sup>135</sup>Andrea Eichenberger, *Les sources avec un groupe d'habitant.e.s du 11ème arrondissement de Paris*, Paris, Taramela et Maison de la photographie Robert Doisneau, 2024, 340 p.

<sup>136</sup>Andrea Eichenberger, *La rue Godefroy Cavaignac avec un groupe d'habitant.e.s du 11ème arrondissement de Paris*, Paris, Taramela et Maison de la photographie Robert Doisneau, 2024.

<sup>137</sup>Entretien de l'auteurice avec Andrea Eichenberger le 27 février 2025.

collectif. En parallèle, elle réalise un livre, qui joue un rôle complémentaire : celui de conserver une trace durable du projet et de permettre sa diffusion au-delà du cercle restreint des participants. Pour *Sans titre*, elle a ainsi produit une édition limitée à 100 exemplaires, tout en filmant le livre pour en assurer un accès plus large. Cette double démarche, entre exposition in situ et livre, illustre son engagement à faire circuler ces histoires riches et fortes, en dépassant les contraintes d'un lieu et d'un public restreint.

À l'instar d'Andrea Eichenberger, Katherine Longly explore également les complémentarités entre exposition et livre, mais elle aborde ces deux formes avec une perspective différente, mettant en avant leurs spécificités et les interactions qu'elles permettent avec le public.

Katherine Longly réalise un livre et une exposition pour le projet « Hernie & Plume ». Elle considère complètement différentes ces deux formes. Pour elle, les deux ont des avantages et des inconvénients, elle apprécie le contact direct avec les visiteurs d'une exposition, en créant des moments de rencontre et d'échange entre eux. Par exemple, lors de son projet sur l'alimentation<sup>138</sup>, elle a organisé une performance culinaire en préparant de la soupe miso au cœur de l'exposition, ce qui a favorisé les interactions. Elle aime ce rapport au public, mais souligne aussi l'importance du livre comme moyen de diffuser plus largement son travail. C'est pourquoi elle publie ses livres en anglais, pour toucher un public international<sup>139</sup>. Pour l'exposition de « Hernie & Plume », Katherine Longly a proposé à Nicole de venir ou encore d'assister à la une signature du livre mais elle n'était pas confortable avec cette idée ainsi Katherine a une l'idée de disposer une boîte aux lettres avec des cartes postales pour que les gens puissent laisser un petit mot pour Nicole.

Dans cette perspective, le travail de Maxence Rifflet avec *Nos prisons* illustre le potentiel du livre comme espace de restitution que l'artiste a pu réaliser après ses expositions.

Le livre a été une première fois édité par le Point du jour puis réédité grâce au soutien de Gwinzegal (Guingamp) et des Dominicaines (Pont-Lévêque) puisque le premier tirage était épuisé. Inspiré des journaux rédigés pour les expositions, le livre reprend sous une forme réécrite et structurée les

---

<sup>138</sup> « *To Tell My Real Intentions, I Want to Eat Only Haze Like a Hermit* » est un livre mêlant photographies, témoignages et archives pour explorer, dans le contexte japonais, les liens complexes entre alimentation, image de soi et pression sociale.

<sup>139</sup> Entretien de l'autrice avec Katherine Longly le 1 avril 2025.

vingt-et-un textes de l'auteur, conçus à l'origine comme des récits courts, proches de l'article : « La forme du journal m'a conduit à écrire plutôt des articles, des textes plus courts », explique Maxence Rifflet. Le livre, conçu comme un montage, associe 150 photographies et ces textes dans une composition de 280 pages. Ce travail a été salué par une mention spéciale au Prix du livre photo-texte lors des Rencontres internationales de la photographie d'Arles en 2022.

Maxence Rifflet a parfois pu envoyer des exemplaires aux participants, bien que cela se soit avéré difficile dans certains cas. Le plus souvent, c'étaient des tirages ou de petits livrets produits en fin d'atelier qu'il transmettait, de manière plus directe et accessible. Ce livre, en revanche, s'adresse à un public élargi : il permet de prolonger la mémoire du projet au-delà de l'exposition et d'ancrer les récits dans un support pérenne, capable de circuler hors des murs.

D'autres photographes comme Susan Meiselas, ont quant à eux exploré des formes alternatives de restitution, notamment via des plateformes numériques, afin de répondre aux enjeux spécifiques de leurs projets et aux publics qu'ils souhaitent toucher. Par exemple, le projet « AkaKurdistan<sup>140</sup> » qui est une plateforme web créée par Susan Meiselas. Le site a été conçu après la publication du volume *Kurdistan: In the Shadow of History* en 1997. Susan Meiselas a ressenti la nécessité de créer cet espace car de nombreux documents et témoignages personnels continuaient de lui parvenir après la sortie du livre, et elle souhaitait transcender les limites rigides de l'ouvrage d'histoire pour créer un espace plus ouvert pour la mémoire collective. Le site AkaKurdistan invite les gens, qu'ils soient Kurdes ou issus de la diaspora, à déposer de nouvelles images ou à apporter de nouvelles informations. « AkaKurdistan » est un exemple précoce et significatif de l'utilisation d'une plateforme web dans un projet photographique collaboratif, non seulement pour diffuser le travail, mais surtout pour permettre une participation continue, enrichir l'archive et prolonger le dialogue avec les personnes concernées. C'est à la fois un outil de restitution et de collecte.

Mark Neville explore une forme de restitution engagée en choisissant le livre imprimé comme outil d'action sociale et politique, volontairement diffusé hors du circuit commercial. L'artiste refuse de commercialiser certains de ses ouvrages photographiques, tels que *Battle Against Stigma*<sup>141</sup>, *Deeds*

---

<sup>140</sup>Susan Meiselas, *akaKurdistan*, [en ligne] URL : <https://www.akakurdistan.com>. Consulté le 20 mai 2025.

<sup>141</sup>Mark Neville, *Battle Against Stigma*, Londres, auto-édition, 2015.

*Not Words*<sup>142</sup> ou *Parade Texts*<sup>143</sup>. Dans *Battle Against Stigma*, il s'attaque à la stigmatisation des troubles de santé mentale au sein de l'armée, avec pour objectif d'encourager un changement de regard et de favoriser un accès plus précoce à l'aide. Conçu en deux volumes, l'ouvrage associe photographies et témoignages pour traiter des traumatismes psychologiques liés à l'expérience de guerre. L'artiste a distribué gratuitement 1 000 exemplaires à des structures ciblées : services de santé mentale de la Défense, bibliothèques pénitentiaires, anciens combattants sans abri, services de probation, ainsi qu'à diverses associations œuvrant pour la santé mentale des militaires.<sup>144</sup> Ce livre, jamais mis en vente, reste accessible uniquement sur demande directe. Mark Neville l'envoyait gracieusement à toute personne concernée, de près ou de loin, par ces problématiques.

C'est le cas aussi du livre photo *Parade*, qu'il a envoyé gratuitement aux ministères de l'agriculture et de l'alimentation du Royaume-Uni et d'Europe, aux principaux décideurs politiques, ainsi qu'aux écoles et bibliothèques rurales et urbaines en Grande-Bretagne et en France.<sup>145</sup>

En refusant la mise en vente, Mark Neville interroge frontalement les logiques économiques du monde de l'art et de l'édition, qui tendent à limiter l'accès à l'image et au discours critique aux seuls cercles éduqués, institutionnels ou privilégiés. À l'inverse, ses livres sont adressés directement aux communautés concernées, aux institutions publiques, ou encore aux décideurs politiques (des ministères, des services de santé mentale, des bibliothèques de prison ou des écoles rurales) afin de susciter des prises de conscience concrètes.<sup>146</sup> En revendiquant leur indisponibilité commerciale, Neville transforme le livre en outil d'intervention sociale.

En conclusion, les projets photographiques collaboratifs se distinguent par la diversité de leurs formes de restitution, permettant d'adapter la présentation aux spécificités des sujets, aux participants impliqués et aux contraintes du projet. Le choix du support de restitution n'est pas

---

<sup>142</sup>Mark Neville, *Deeds not Words*, Londres, auto-édition, 2012.

<sup>143</sup>Mark Neville, *Parade*, Guingamp, Éditions GwinZegal, 2019, 134 p.

<sup>144</sup>Mark Neville, « *Publications* », [En ligne], mis à jour en 2025. URL : <http://www.markneville.com/books>. Consulté le 28 mai 2025.

<sup>145</sup>Liz Johnston Drew, « *Commercially Unavailable: Distribution as an Activist Tactic* », in Mathilde Bertrand, Karine Chambefort-Kay, *Contemporary Photography as Collaboration*, op cit., pp. 99-121.

<sup>146</sup>Neville Mark, « Battling stigma: The British war artist who suffered post-traumatic stress after stint on Helmand front line », *The Independent*, 23 mai 2015, [En ligne]. URL : <https://www.independent.co.uk/news/world/asia/battling-stigma-the-british-war-artist-who-suffered-posttraumatic-stress-after-stint-on-helmand-front-line-10267709.html>. Consulté le 28 mai 2025.

simplement une question formelle : il détermine la manière dont le projet est reçu, partagé et mémorisé. Si l'exposition permet une expérience collective et sensible, elle reste souvent éphémère et peut être peu accessible aux participants, notamment dans le cadre de projets au long cours. Le livre, en revanche, offre une forme plus stable, transmissible et intime, qui prolonge la trace de l'expérience vécue. Il devient un objet que les participants peuvent s'approprier, partager, conserver. Ces restitutions ne sont pas de simples aboutissements, mais des espaces qui permettent au projet de continuer à vivre et d'engendrer de nouvelles interactions et réflexions, tant pour les visiteurs que pour les participants eux-mêmes. En prolongeant cette réflexion sur les formes de restitution, il est essentiel de s'interroger également sur les médiums qui les composent. Au-delà de l'image, le texte et le son occupent une place croissante dans les projets photographiques collaboratifs, enrichissant la narration, diversifiant les points de vue et multipliant les niveaux de lecture.

### 3.A.c Voix et images

Dans les projets photographiques collaboratifs, il y a souvent un ajout de la voix des participants dans le cadre de la production finale ou celle du photographe par des éléments écrits ou sonores. La voix, entendue ici comme élément sonore ou texte, occupe souvent une place importante. Qu'il s'agisse d'expositions ou de livres, l'intégration des voix (qu'elles soient descriptives, narratives, poétiques ou testimoniales) joue un rôle fondamental dans la construction du sens. La voix permet d'ancrer les images dans un contexte, d'ouvrir des perspectives de lecture multiples, et surtout de restituer davantage la parole des personnes impliquées dans le projet.

Voix et image opèrent sur des registres différents mais complémentaires. L'image photographique, par son ouverture interprétative peut ménager des zones d'ombre et donc susciter une pluralité de lectures. À l'inverse, le texte engage souvent un positionnement plus direct, théorique ou conceptuel. Bien sûr, le texte peut également relever d'un registre poétique, laissant une large place à l'interprétation du lecteur, au même titre que l'image. Toutefois, dans les projets que nous analyserons ici, les textes prennent majoritairement une forme plus théorique ou réflexive. Il peut expliciter, nommer, voire orienter fortement l'interprétation.

Cette tension entre l'ouverture interprétative de l'image et la force de la voix constitue le cœur de nombreux projets photographiques documentaires. Qu'ils soient ou non explicitement collaboratifs, ces projets mobilisent une pluralité de médiums au-delà de la seule photographie.

Le travail de Mathieu Pernot illustre une évolution des pratiques documentaires contemporaines, notamment à travers une approche collaborative fondée sur l'intégration de voix multiples. Même lorsque la dimension collaborative n'est pas explicitement revendiquée, l'ajout de témoignages, de textes, d'archives ou d'autres formes photographiques moins conventionnelles contribue à conférer à l'œuvre une dimension polyphonique. Comme l'explique l'artiste lors d'une visite de son exposition au Jeu de Paume :

J'ai rencontré des personnes, et à chaque fois, nous réfléchissons ensemble à la fabrication d'un corpus d'images qui parle à la fois d'une histoire personnelle, mais qui évoque aussi un savoir commun<sup>147</sup>.

---

<sup>147</sup> Mathieu Pernot, propos recueillis par l'auteurice lors de la visite de l'exposition « *L'Atlas en mouvement* », Jeu de Paume, Paris, 10 mars 2025.

Dans *L'Atlas en mouvement*, présenté dans le cadre du festival *Paysage en mouvement* au Jeu de Paume, Mathieu Pernot élabore une nouvelle forme de récit collectif, fruit d'une collaboration de dix ans avec des personnes exilées. Ce projet rassemble témoignages, cartes, textes et savoirs scientifiques pour restituer les parcours de vie à travers le prisme du déplacement. À travers des objets aussi divers que le ciel reconstitué du voyage de l'astronome syrien Muhammad Ali Sammuneh ou les arbres phylogénétiques du botaniste Marwan Cheickh Albassatneh, il fait émerger une autre histoire des migrations : celle des connaissances, des paysages et des corps en mouvement. Le texte y joue un rôle central : archives, récits manuscrits, légendes en langue maternelle, cartes dessinées à la main viennent enrichir la lecture visuelle. Cette densité narrative confère à l'ensemble une dimension polyphonique, où se croisent les voix.

Un élément déclencheur de ce projet a été la découverte, par le photographe, de cahiers d'écoliers soigneusement conservés par certains migrants, tels que Mohamed Azimé, jeune Afghane. Ces objets fragiles, porteurs de mémoire, deviennent le socle d'un travail collaboratif. Le photographe confie alors des feuilles vierges à plusieurs personnes exilées, les invitant à y inscrire des récits dans leur langue d'origine : souvenirs, anecdotes, témoignages de voyage. L'un de ces cahiers, rédigé en tigrinya, provoque chez Mathieu Pernot un basculement de perspective : « En découvrant cette écriture, je me rends compte à quel point j'étais ignorant d'un certain nombre de choses<sup>148</sup>. » Ce moment de prise de conscience l'amène à élargir son champ de réflexion : il ne s'agit plus seulement de documenter les parcours migratoires, mais d'explorer une véritable « histoire des savoirs » depuis le point de vue des exilés : qu'il s'agisse de langues, d'écritures, de ciels ou de connaissances botaniques. À travers cette exposition, Mathieu Pernot déploie une approche documentaire qui cherche moins à imposer un point de vue qu'à faire émerger les voix des personnes concernées.

Comme évoqué dans la partie « 2.A.b : Entretien collective de la voix » de ce mémoire, la collecte de témoignages occupe une place centrale dans les pratiques documentaires à dimension collaborative. Si certains artistes, à l'instar de Mathieu Pernot, ne revendiquent pas toujours explicitement cette approche, leurs dispositifs de travail témoignent néanmoins d'une attention particulière portée à la parole des personnes rencontrées.

---

<sup>148</sup> *Ibid.*

C'est dans cette continuité que s'inscrit le projet « Utopie Maladrerie » de Julie Balagué, qui mêle photographies, textes et installations sonores pour explorer la manière dont les habitants s'approprient le quartier de la Maladrerie à Aubervilliers. La photographe s'intéresse à la manière dont les habitants s'approprient l'utopie architecturale conçue par Renée Gailhoustet dans les années 1970.

Un aspect notable de son travail est sa méthode fondée sur les entretiens : de manière systématique, elle mène ces échanges en amont du travail photographique. Dans *Utopie / Maladrerie*, le matériau sonore issu des entretiens est non seulement central dans la construction du projet, mais également présent dans sa restitution publique. Une pièce sonore, *Dialogue*, conçue avec Thomas Guyenet et interprétée par des élèves de la compagnie théâtrale Étincelles, donne à entendre une sélection de paroles d'habitants, retravaillées sous forme performative. Ce choix de faire interpréter les voix plutôt que de les restituer à l'identique introduit un double déplacement : une mise à distance qui accentue la dimension narrative et universelle du propos, tout en respectant l'ancrage local du projet. L'installation sonore, présentée dans l'exposition au sein de la galerie Fernand Léger, agit comme un contrepoint aux images : elle vient densifier l'expérience sensible du visiteur, en mobilisant l'écoute, l'attention et l'émotion. Les voix enregistrées deviennent matériau d'écriture autant que les images, et où le spectateur est invité à composer son propre récit à partir de ces fragments. Cette œuvre souligne combien la parole enregistrée, qu'elle soit transcrite, interprétée ou simplement diffusée, peut constituer un médium autonome au sein d'un projet photographique. Elle n'est pas reléguée à un rôle secondaire d'accompagnement explicatif, mais participe de l'élaboration d'un récit partagé, sensible et complexe.

De manière analogue, la pratique d'Hortense Soichet se développe selon une approche documentaire fondée sur la rencontre et l'écoute. Ses projets débutent toujours par des entretiens avec les habitants, dont les paroles orientent ensuite la prise de vue. Elle intègre ces récits dans ses ouvrages, sous forme d'informations factuelles (adresse, surface du logement, date d'arrivée, etc.) mais aussi de citations tirées des entretiens, qui apportent un éclairage personnel sur les lieux. D'abord non enregistrés, ces échanges étaient restitués à partir de notes ; mais avec le temps, elle a pris conscience de la valeur du matériau sonore et a commencé à l'utiliser comme médium à part entière.

Les propos rapportés dialoguent avec les photographies. Il ne s'agit pas de légendes ou d'un complément apporté aux images, mais du recueil de la « petite » histoire de ces territoires populaires<sup>149</sup>.

Ici pour Hortense Soichet la voix constitue une dimension essentielle de l'œuvre, à l'instar du travail de Bieke Depoorter, où le texte s'intègre pleinement à la création, dépassant la simple fonction de légende. L'articulation entre voix et images dépend du mode de restitution. Si la voix ne fait pas toujours partie intégrante de l'œuvre, elle fait néanmoins l'objet d'une attention particulière et est pensée en amont du processus de restitution. Dans le cadre des expositions, les images peuvent être accompagnées de légendes murales, de citations ou de textes narratifs. Ce dispositif vise à instaurer une polyphonie, mêlant différentes voix : celle du photographe et celles des participants pour enrichir le sens de l'ensemble.

Selon les projets, le texte peut accompagner, compléter, mais aussi contredire ou mettre à distance les images. C'est cette articulation qui construit le sens. Ainsi, dans le travail *Nos prisons* de Maxence Rifflet, le texte ne se contente pas d'expliquer les photographies : il ouvre un contrepoint, un autre niveau de récit, où la parole des prisonniers et des travailleurs du milieu carcéral vient enrichir, décaler ou problématiser les images. Cette relation est donc fondamentalement dialogique. Ce n'est pas seulement l'image qui porte le documentaire, mais l'agencement des images entre elles, et leur mise en relation avec les textes, qui produit une véritable écriture, au sens large.

La voix peut ainsi jouer un rôle clé en tant que dispositif de compréhension et de contextualisation pour le spectateur. Cette fonction est particulièrement mise en avant par Katherine Longly, qui, dans son livre *Hernie et Plume*, choisit d'inscrire un texte minimaliste afin de préserver la force des images tout en offrant les clés nécessaires à leur bonne appréhension.

Ce sont des dialogues ou des sms, c'est juste pour chapitrer ou donner les grandes lignes qu'on a besoin de connaître pour appréhender bien l'histoire [...] je voulais vraiment en dire le moins possible pour laisser parler les images qui sont assez parlantes mais en même temps donner quelques clés pour que [le spectateur] ne soit pas frustré non plus.<sup>150</sup>

---

<sup>149</sup>Danièle Méaux, « Interroger l'habiter Entretien avec Hortense Soichet », *Focales* 8 | 2024.

<sup>150</sup>Entretien de l'auteurice avec Katherine Longly le 1 avril 2025.

Ici Katherine Longly utilise leur mots parce que selon elle « ça donne de la couleur aussi d'utiliser leurs mots à eux pas les miens, on raconte tout à fait autre chose<sup>151</sup> ». Il ne s'agit pas uniquement de paroles rapportées : celles-ci peuvent parfois s'affranchir du simple témoignage des participants. On observe ainsi l'expression du ressenti du photographe, comme dans le projet « Sans titre » d'Andrea Eichenberger, qui intègre son journal de bord, ou encore dans certains passages du livre *Nos prisons* de Maxence Rifflet. De même, Mathieu Farcy, dans *Je n'habitais pas mon visage*, associe à son travail des écrits manuscrits issus de son carnet personnel. Dans les livres, l'espace de la page devient un véritable lieu de composition. Le texte peut cohabiter avec les images sur une même double page, en vis-à-vis, ou dans des sections séparées. Certains ouvrages exploitent la matérialité du livre pour inventer des formes originales : dépliants, pages intercalées, structures non linéaires, ou livrets annexes. Ces choix éditoriaux traduisent souvent une volonté de refléter la complexité du terrain, la diversité des voix et des expériences.

En somme, l'intégration des voix dans les projets photographiques contemporains constitue une dimension fondamentale qui enrichit la portée documentaire et narrative des œuvres. Qu'elles prennent la forme de paroles enregistrées, de textes manuscrits, de citations ou d'éléments sonores, ces voix participent à la construction d'une polyphonie qui va au-delà de l'image. Elles permettent d'ancrer les photographies dans des contextes multiples, de déployer des perspectives diverses et d'ouvrir un dialogue entre les acteurs du projet, le photographe et le spectateur. Cette articulation complexe entre image et voix met en lumière l'évolution des pratiques documentaires, marquées par une attention croissante portée à la subjectivité des personnes concernées et à la pluralité des modes d'expression. En dépassant le cadre d'une narration univoque, les projets collaboratifs et polyphoniques invitent à une lecture sensible et critique, où le spectateur est appelé à composer son propre récit à partir des fragments présentés. Ainsi, loin de reléguer la voix à un simple rôle d'accompagnement, ces œuvres revendiquent son statut d'élément constitutif, porteur de sens et moteur de la démarche documentaire. Ce renouvellement des formes et des écritures contribue à élargir les frontières de la photographie documentaire.

Cependant, au-delà de ce qui est montré (les images, les textes, les récits), un enjeu fondamental de ces pratiques est de rendre compte de la manière dont le travail a été fait. Les photographes

---

<sup>151</sup> *Ibid.*

cherchent à intégrer au récit final les étapes et les méthodes de collaboration, faisant de la forme de restitution un reflet ou une mise en scène du processus même de co-construction du documentaire : c'est ce que nous analyserons dans la partie suivante. La voix peut être celle de la narration du processus de création lui-même, que nous explorerons dans la partie suivante. En effet, de nombreux photographes choisissent de mettre en scène ou de documenter les modalités de collaboration, les étapes de co-construction, faisant de leur restitution une forme réflexive autant que narrative.

### 3.B Place du processus de création dans le récit final

Le processus de réalisation du projet est important et conditionne le projet ; il en fait sa particularité. Il est même souvent souligné qu'au final, c'est le processus qui est le plus important. Bien que je ne partage pas entièrement cette affirmation, il est indéniable que le processus joue un rôle essentiel, en offrant des clés de compréhension de l'œuvre. C'est pourquoi je vais m'intéresser particulièrement aux formes de restitution qui rendent compte du protocole et des étapes de co-construction dans le projet final.

#### 3.B.a Voix des participants

Le projet qui m'a poussé à creuser cet aspect là, c'est le travail de Mathieu Farcy présenté à Stimultania mentionné dans la partie précédente. Au sein de l'exposition on retrouve 5 casques avec sur chacun des pistes différentes. Ces enregistrements sont des discussions animées par Brigitte Patient, avec Mathieu Farcy et des participants à son projet mené à Givors : Yamina, Philippe, Mehdi et Amélie. Brigitte Patient agit comme intervieweuse pour discuter du travail et faire parler les participants. Les entretiens réalisés pour l'exposition de Mathieu Farcy ont été recueillis après que le travail photographique ait été fait. Ces entretiens offrent la possibilité aux participants de s'exprimer sur leur expérience du projet. Amélie évoque son interaction avec Mathieu Farcy ainsi que les photographies qui en ont découlé. Philippe parle de l'utilité du livre pour le montrer à sa famille et ses amis. Yamine décrit très factuellement comment les prises de vues se sont passées, et explique pourquoi elle choisit de se mettre en scène de la sorte.

Mathieu a été vraiment à l'écoute et une écoute très attentive et sans jugement. Et je pense que c'est ce qui m'a permis aussi de pouvoir me confier à lui rapidement pour pouvoir sortir l'image qu'il a réalisée [...] Et le fait d'en parler avec Mathieu a fait ressortir des choses que j'aurais été incapable de produire toute seule. Donc, vraiment, je trouve ça beau ce qu'il arrive à sortir, en tout cas de moi, j'imagine que c'est pareil pour les autres personnes avec qui il a travaillé, de sortir quelque chose de très intime en étant dans une distance juste.<sup>152</sup>

---

<sup>152</sup>Amélie dans l'épisode 4, de la série l'entretien réalisé par Brigitte Patient, *D'amour et de rage*, épisode 4 : *Amélie*, [En ligne], SoundCloud, dans le cadre de l'exposition à Stimultania, mis en ligne en 2024. URL : <https://soundcloud.com/user-126540560/damour-et-de-rage-chapitre4-amelie?in=user-126540560/sets/damour-et-de-rage>. Consulté le 20 mai 2025.

Ces voix permettent d'entendre comment les participants ont vécu le projet de l'intérieur, au-delà de ce que les images seules pourraient transmettre. Dans certains entretiens, on découvre même de manière très détaillée comment et pourquoi les images ont été réalisées, et qui a eu l'idée de leur mise en scène ou de leur conception.

Yamina raconte le début du processus :

Je me rappelle qu'il voulait parler. Il voulait connaître les gens. Ça, c'était quelque chose de Mathieu, quoi. C'est Mathieu. Il voulait vraiment connaître les gens. Et puis, cette rage et d'amour, il voulait vraiment le montrer. Il voulait vraiment montrer tout ce qu'on pouvait faire avec la rage et l'amour<sup>153</sup>.

Plus tard dans l'enregistrement Amina raconte l'image de couverture du livre *D'amour et de rage* :

Et il m'a dit, lâche tout, mets tout ce que tu as dans le ventre, dans les tripes pour exprimer ta rage. [...] J'ai vraiment mis toute la rage que j'avais de ma vie, de ce qui m'est arrivé, de tout. Et il a réussi, en quelques mots, à me faire hurler comme ça. Après, j'étais fatiguée, mais c'est vraiment sorti du ventre, vraiment des tripes, vraiment des tripes. Et ça m'a fait un bien énorme.

Lors de ma visite de l'exposition, j'ai d'abord déambulé sans écouter ces enregistrements. Ce n'est qu'ensuite, en découvrant les casques, que j'ai pu « redécouvrir » les images : en écoutant les voix, je me suis mise à chercher qui parlait de quelle photographie, à essayer de relier les témoignages aux images exposées, à comprendre pourquoi et comment ces images avaient été réalisées. Ce dispositif sonore agit ainsi comme un outil de médiation : il ouvre une nouvelle lecture de l'exposition, en donnant accès aux intentions, aux émotions, et à l'expérience vécue par ceux qui y ont pris part. Pour moi, cette pièce sonore a été centrale dans ma compréhension du projet. C'est également les retours qu'a pu avoir Mathieu Farcy sur ces témoignages de visiteurs. Les entretiens ont été réalisés par une personne extérieure, Brigitte Patient, journaliste, spécialiste de la photographie, à la demande de la directrice de Stimultania, Céline Duval. Ce choix d'avoir recours à une intervieweuse externe, distincte du photographe lui-même permet d'apporter un regard neuf et des questions qui peuvent différer de celles que le photographe aurait posées. Lors d'un échange avec Mathieu Farcy, il me précise que si cela avait été lui qui avait mené les entretiens, « on aurait tourné en rond ». Le

---

<sup>153</sup>Yamina dans l'épisode 3, de la série l'entretien réalisé par Brigitte Patient, *D'amour et de rage*, épisode 4 : *Amélie*, [En ligne], SoundCloud, dans le cadre de l'exposition à Stimultania, mis en ligne en 2024. URL : <https://soundcloud.com/user-126540560/damour-et-de-rage-chapitre3-yamina?in=user-126540560/sets/damour-et-de-rage>. Consulté le 20 mai 2025.

choix de Brigitte Patient s'est fait naturellement, car Mathieu Farcy avait déjà travaillé avec elle. Il souligne toutefois qu'il trouve que Brigitte prend parfois beaucoup de place dans l'échange, et qu'on sent qu'elle a l'habitude de s'adresser à un public averti en photographie, ce qui n'est pas le cas des personnes avec qui elle échange ici. Les témoignages contribuent à la polyphonie du projet, en intégrant différentes voix et perspectives (celles des participants, celle du photographe à travers les images, et celle de l'intervieweuse par ses questions) pour créer une compréhension complexe de l'œuvre. En étant recueillis par une personne externe, ces témoignages peuvent être perçus par le public comme une source d'information plus « objective » ou du moins distincte de la vision de l'artiste. Habituellement, ces informations peuvent se trouver dans le texte de présentation de l'exposition ou, dans un second temps, dans un catalogue, une critique d'exposition ou un entretien avec l'auteur. L'intégrer activement dans la scénographie ou la présentation de l'œuvre permet de lire l'œuvre à différents niveaux et de quitter la position du regard unique.

Dans ses éditions ou certaines expositions notamment dans le cadre du projet « Je n'habitais pas mon visage » Mathieu Farcy éclaire le processus par des pages extraites de son carnet de travail, sur lesquelles les participants et lui sont d'accord. Selon lui, il est essentiel de documenter ce processus, mais comme il est parfois difficile pour les participants de transmettre leurs histoires, Mathieu Farcy a le sentiment qu'il reste toujours délicat de devoir se raconter à nouveau devant un public extérieur.

Mathieu Farcy souligne dans notre échange que ce qui prime avant tout, c'est le processus de création, et plus précisément la dimension collective de cette création. Il considère que le temps de travail partagé avec les participants constitue, en soi, la véritable finalité du projet. C'est dans cette perspective que s'inscrit l'importance qu'il accorde à la parole, qu'elle prenne la forme de textes ou de témoignages sonores, comme moyen de restituer le processus de création. Selon lui, l'image seule ne suffit pas toujours à restituer la richesse que constitue le processus de création. Même s'il souhaiterait qu'elles puissent, à elles seules, transmettre l'essentiel. Le récit du projet, les témoignages des participants et la présence de la voix constituent alors des clés de compréhension essentielles pour appréhender pleinement le sens de la démarche. L'artiste se prête également à cet interview menée par Brigitte Patient, illustrant sa volonté de transmettre sa démarche. Il arrive, en effet, que le récit du protocole soit assumé entièrement par le photographe lui-même, comme c'est le cas chez Maxence Rifflet ou Andrea Eichenberger, que nous analyserons dans la partie suivante.

### 3.B.b Récit du photographe

Une autre façon très différente d'intégrer le récit du protocole est celle de Maxence Rifflet dans le livre *Nos prisons*.

J'ai voulu m'en tenir aux conditions de mon expérience, celle d'un photographe autorisé à entrer en prison pour animer des ateliers de photographie. Au lieu de me servir de la photographie pour constater l'enfermement, j'ai essayé d'en faire un instrument d'émancipation - sinon de subversion, au moins de résistance. Je ne dis pas que j'ai voulu transgresser des contraintes institutionnelles; je les ai intégrées pour les révéler, tout en tirant parti au maximum des circonstances - de la matière vivante des ateliers, avec leurs événements, accidents et associations d'idées - pour produire conjointement des formes et de l'information. La place du récit dans ce livre tient au fait que j'ai voulu pratiquer la photographie - mettre dans le monde une pratique de la photographie - avant de produire des images ou de l'image.<sup>154</sup>

La focalisation sur sa propre expérience comme sujet : Le point central de sa démarche est de s'en tenir aux « conditions de [son] expérience, celle d'un photographe autorisé à entrer en prison pour animer des ateliers de photographie<sup>155</sup> ». Le véritable sujet de son projet est devenu l'expérience de photographier en prison. Il explique que définir ce sujet a tout rendu beaucoup plus simple, le plaçant un peu au centre dans une position qu'il a jugée juste. Cette approche met l'accent sur le processus et l'interaction plus que sur le résultat visuel comme seule fin en soi.

Dans son livre *Nos prisons*, Maxence Rifflet raconte ce processus de création : sa manière de le relater est centrée sur l'expérience vécue et la pratique photographique, davantage que sur une simple description des lieux ou des personnes. L'ouvrage est structuré en chapitres correspondant aux différentes maisons d'arrêt, chacun subdivisé en plusieurs sous-parties. Il y partage le déroulement des ateliers, en décrivant en détail les expériences vécues, comme celle avec Julien H. Il intègre aussi de nombreuses phrases prononcées par les prisonniers, restituant fidèlement la parole des participants.

En résumé, Maxence Rifflet raconte le processus de création de « Nos prisons » en mettant l'accent sur son expérience personnelle et professionnelle face aux contraintes d'un lieu singulier, l'interaction et la collaboration avec les personnes rencontrées, et la réflexion continue sur la nature de la photographie elle-même en tant qu'outil d'émancipation et de résistance. Son récit n'est pas un

---

<sup>154</sup>Maxence Rifflet, *Nos prisons*, *op cit.*, p. 262.

<sup>155</sup>Entretien de l'auteur avec Maxence Rifflet le 11 mars 2025.

simple compte-rendu des faits, mais une narration subjective et réflexive qui accompagne et éclaire les images.

Dans son travail *Sans titre* au centre psychothérapique, Andrea Eichenberger intègre le récit de sa démarche et de son expérience à travers un journal, qui constitue une part essentielle de la restitution finale. Ce carnet de bord dépasse le simple usage interne pour s'inscrire explicitement dans l'objet éditorial présenté au public, sous la forme d'un ensemble de livrets, dont l'un est consacré à ses « récits, mon journal » (Fig. 11, Fig.12). Lors de l'exposition, ce journal a été rendu accessible via un QR code permettant aux visiteurs d'en écouter la lecture, témoignant ainsi de l'importance accordée à la dimension narrative et subjective du projet.

Je suis impressionnée par toutes les réactions que la projection suscite. On passe rapidement des images, aux vécus et aux sensations. Puis on revient à la photographie, qui renvoie à nouveau à d'autres choses, et ainsi de suite. Les images libèrent la parole. À un moment donné, Katia me demande pourquoi je suis là, pourquoi j'ai accepté d'intégrer le projet. Elle voulait en fait savoir si je n'avais pas eu peur, en expliquant que ses amis et sa famille ne viennent pas la voir parce que le centre les effraie. Je lui explique que j'ai surtout eu peur d'être maladroite avec les personnes que j'allais rencontrer, que j'ai eu donc peur de moi-même, peur de leur faire du mal. Je sens que cette question nous permet d'avancer sur le plan relationnel. Cela nourrit un affect et une sorte de confiance commence à s'installer dans le groupe.<sup>156</sup>

Le contenu de ce journal ne se limite pas à une description technique du protocole ; il documente plutôt les réflexions, impressions et expériences vécues par la photographe sur le terrain, révélant son insertion progressive dans le lieu, les relations qu'elle a nouées, ainsi que ses préoccupations quant au sens du projet pour les participants. Andrea Eichenberger incarne et transmet le protocole à travers le prisme de son vécu personnel, inscrivant les étapes clés et les choix méthodologiques dans un récit qui mêle ses voix et celles des participants.

Ces deux démarches, bien que différentes dans leurs formes et contextes, témoignent d'une même exigence : faire du récit du photographe un vecteur de sens, en assumant une position subjective, réflexive dans la restitution.

---

<sup>156</sup> Andrea Eichenberger, *Sans titre*, Douchy-les-Mines, Éditions CRP/, 2020. Lien pour visualiser l'édition restitutive du projet : <https://www.crp.photo/edition/sans-titre-edition-restitutive-de-projet-interstices/>.

### 3.B.c Pourquoi révéler le processus de création ?

Ces exemples illustrent différentes manières d'intégrer le processus de création dans la restitution finale du projet, tout en témoignant d'une volonté affirmée de l'artiste de faire preuve de transparence et d'honnêteté envers le public. Qu'il s'agisse d'une exposition ou d'un livre, ces œuvres donnent accès aux coulisses de la création, en dévoilant les intentions, les méthodes, les relations humaines, les contraintes et parfois les doutes et remises en question du photographe. Ce choix de partager le processus ne vise pas seulement à raconter comment l'œuvre a été produite ; il engage aussi une posture éthique, où l'artiste accepte de rendre visible ce qui, habituellement, reste dans l'ombre.

Ces dispositifs montrent que, parfois, le processus peut devenir aussi important, voire plus important que le résultat final. Il ne s'agit pas seulement d'un outil pédagogique ou d'un supplément d'information, mais d'une partie intégrante de l'œuvre, qui contribue à sa réception et à son interprétation. En dévoilant les étapes, les intentions, les doutes et les rencontres, le récit du processus engage le public dans une relation plus active, plus consciente et plus critique avec l'œuvre.

Les spectateur.ice.s doivent pouvoir appréhender la démarche et l'objectif du photographe, c'est pourquoi la signification d'une photographie doit être dévoilée dans sa relation à l'intentionnalité, avec son contexte social et historique.<sup>157</sup>

Dans sa thèse Amandine Turri Hoelken fait référence au photographe et théoricien Allan Sekula qui soutient que la signification d'une photographie n'est pas universelle ou objective, mais qu'elle est le fruit d'une relation culturellement déterminée. Cela signifie que la manière dont nous comprenons une image est influencée par notre propre regard, notre histoire et notre contexte social et culturel. L'anthropologue François Laplantine est cité par Amandine Turri Hoelken pour appuyer cette idée qu'il n'y a pas de rapport naturel aux images. Pour que les spectateur.ice.s puissent appréhender la démarche du photographe et la signification d'une image, il est crucial de dévoiler sa relation à l'intentionnalité de l'auteur ainsi qu'à son contexte social et historique. Pour Amandine Turri Hoelken, cette contextualisation est fondamentale dans la photographie

---

<sup>157</sup>Amandine Turri Hoelken, *La photographie documentaire dialogique : entre démarches artistique, politique et anthropologique, op cit.*, p. 306.

documentaire dialogique. Elle permet de rendre lisible la complexité et la polyphonie des sujets abordés, en s'opposant notamment à la décontextualisation que l'on peut observer dans l'usage médiatique ou muséal de la photographie.

Il arrive que la seule restitution finale soit le récit du protocole. Dans l'ouvrage *Contemporary Photography as Collaboration* le travail de la photographe Laetitia Valverdes est présenté. Pour elle, le processus est plus important que le résultat final, incluant potentiellement des images non exposées. Leticia Valverdes a mené un travail, notamment en tant qu'étudiante en beaux-arts, avec des jeunes filles sans abri au Brésil. Elle établit des liens basés sur la confiance, notamment à travers le jeu et l'action de se déguiser. Cette manière de travailler, où la relation et l'échange priment, a rendu le travail photographique possible, non pas comme une fin en soi, mais comme une forme d'échange parmi d'autres interactions possibles. Ici la photographe est pleinement consciente que le travail qui en résulte n'est pas toujours destiné à une diffusion publique plus large.

Au cours de diverses sessions, nous avons réalisé des travaux dont nous étions toutes très fières et que j'aimerais avoir sur mon site web ou dans mon portfolio. Cependant, il a été décidé que, pour des raisons de protection, nous ne montrerons pas les résultats d'une manière plus publique et permanente, par exemple sur l'internet.<sup>158</sup>

Le projet qu'elle a mené en 2019 et 2020 avec un groupe de femmes vulnérables et victimes de violences, en partenariat avec les associations londoniennes *All Change Arts et Pause*, illustre parfaitement cela. Malgré la fierté partagée par les participantes et elle-même concernant le travail réalisé, il a été choisi de ne pas le rendre accessible, notamment en ligne, afin de préserver l'anonymat et assurer la protection des personnes impliquées.

C'est après cet événement qu'il a été décidé, par les agences impliquées, de ne pas révéler l'identité des participantes publiquement afin d'éviter la stigmatisation et d'assurer leur protection future. Pour Leticia Valverdes, en tant que photographe, cela signifiait qu'elle ne pouvait pas montrer publiquement le travail résultant qui révélait l'identité des collaboratrices, même si elles en étaient très fières. Cette expérience a été un apprentissage important pour elle, la ramenant à la question fondamentale : Pour qui est ce travail ? Dans ce cas précis, une partie du travail était « pour nous

---

<sup>158</sup> trad. de l'autrice assistée par DeepL « Through various sessions, we did work that we were all really proud of, and that I would love to have on my website or portfolio. However, it was decided that, for safeguarding reasons, we would not be showing the results in a more public and permanent way like for example on the internet. » Mathilde Bertrand, Karine Chambefort Kay, « Contemporary Photography as Collaboration », *op cit.*, p. 168.

seulement ». Valverdes en tire la conclusion que le processus devient aussi important, sinon plus, que les résultats.

Cet exemple souligne que dans le documentaire dialogique, la restitution ne se limite pas à un produit fini d'images. Elle peut intégrer le récit du protocole, le contexte de production et de diffusion, les collaborations, et même les absences, pour offrir une compréhension plus dense, polyphonique et complexe de la réalité documentée.

Dans sa thèse, Amandine Turri Hoelken analyse le cas de l'exposition *Médiation* de Susan Meiselas où la question des images non publiées est rendue visible.

Dans cette exposition, ses images sont disposées sur trois lignes — une montrant ses photographies dans la presse, une autre montrant les photographies publiées dans son livre *Nicaragua*, et une dernière dévoilant les photographies non publiées<sup>159</sup>

De cette manière, elle invite le public à s'interroger sur la circulation et le sens de ses images. En montrant les images non publiées aux côtés de celles qui l'ont été, Meiselas ne se contente pas de présenter un ensemble de photographies; elle documente son propre cheminement, sa position, sa démarche et la destination des images.

Cette installation peut se lire verticalement, comme les étapes d'un projet de publication, et horizontalement, comme la relation de l'histoire en train de se faire, sous la forme de fragments d'une expérience<sup>160</sup>

Le projet « *Médiations installation, 1978-1982* » s'inscrit dans cette démarche de replacer les photographies du Nicaragua dans leur contexte, contribuant à une description dense de la réalité. Elle invite activement le public à réfléchir et à interpréter, en leur donnant des clés de compréhension sur les conditions de production et de réception des images

Cela renforce l'idée que l'artiste agit comme un facilitateur et un catalyseur, et que la présentation du travail au monde ne prend pas toujours le même format traditionnel. En définitive, ces exemples de Susan Meiselas et Leticia Valverdes illustrent une approche de la photographie documentaire collaborative où la restitution ne se limite pas à l'exposition d'images visibles. Au contraire, le récit

---

<sup>159</sup>Amandine Turri Hoelken, *La photographie documentaire dialogique : entre démarches artistique, politique et anthropologique, op cit.*, p. 593.

<sup>160</sup>Jeu de Paume, *Dossier documentaire : Susan Meiselas*, Paris, Jeu de Paume, 2018, [En ligne]. URL : [https://jeudepaume.org/wp-content/uploads/2021/04/DossierDocumentaire\\_SusanMeiselas.pdf](https://jeudepaume.org/wp-content/uploads/2021/04/DossierDocumentaire_SusanMeiselas.pdf). Consulté le 27 mai 2025, p. 54.

du processus, les choix éthiques, les absences volontaires ou les restrictions de diffusion deviennent eux-mêmes des formes de restitution. Dans ces démarches, l'artiste ne se positionne pas seulement comme créateur d'images, mais comme médiateur et accompagnateur d'un processus collectif et relationnel. L'œuvre ne réside pas uniquement dans les images produites, mais dans l'expérience partagée, les liens tissés et les réflexions suscitées. Ce déplacement met en lumière l'importance accordée au processus par rapport au résultat et invite à repenser les modes de diffusion et de réception des œuvres.

On peut émettre l'hypothèse qu'il est possible que ce récit du processus serve aussi à masquer un manque de force esthétique ou politique dans le résultat final. S'attarder sur le processus dans la restitution est une démarche nécessaire et constitutive de ces pratiques visant à enrichir le sens et à valoriser la collaboration. Cependant, la manière dont cette restitution est faite, les choix esthétiques qui l'accompagnent et le contexte de diffusion sont déterminants. Le risque que le focus sur le processus serve à compenser une faiblesse esthétique du résultat existe, tout comme le risque qu'une forme trop axée sur l'esthétique « pure » vide le travail de son contenu politique ou social. L'enjeu réside dans l'atteinte d'un équilibre où la forme et la présentation du processus servent à renforcer l'impact esthétique et politique du résultat, plutôt qu'à masquer ses lacunes ou à l'instrumentaliser. Certains de ces dispositifs agissent presque comme une forme de médiation. La médiation devient ici un enjeu central : elle ne consiste plus simplement à expliquer une œuvre déjà faite, mais à accompagner et à structurer un processus de création. Elle permet de créer un espace de dialogue entre les intentions de l'artiste, les vécus des personnes impliquées et la réception par le public. Dans ce contexte, la médiation agit à la fois comme outil d'interprétation, de contextualisation et de sensibilisation, contribuant à élargir les perspectives et à engager une lecture critique et située des œuvres.

Cette réflexion sur l'importance du récit du processus amène naturellement à s'interroger sur la finalité même de ces projets : à qui s'adressent-ils, et quelle est leur destination ? C'est en questionnant les publics visés et les contextes de diffusion que l'on peut comprendre pleinement le sens et la portée de ces démarches.

## **3.C Destinataires, lieux, spectateurs : penser la diffusion des projets collaboratifs**

### **3.C.a Destination du projet**

Les projets photographiques collaboratifs sont fréquemment pensés par et pour les personnes photographiées, qui en sont les premiers spectateurs. Il s'agit d'une forme de « restitution » du travail effectué ensemble. L'exposition, en tant que forme publique, constitue ce qui est « proposé à autrui », ce qui sort du cercle de production pour circuler. L'objectif est souvent de toucher un public plus large.

Un enjeu central de ces projets est de rendre visibles des voix et des réalités absentes de l'espace public ou des médias, en particulier celles de personnes marginalisées ou en situation de précarité. Il s'agit d'offrir un regard différent. Ainsi, selon moi, il est nécessaire d'approfondir la question de la fin du projet et d'aller jusqu'à une diffusion pour un public extérieur, pour partager ce regard différent et le rendre accessible et public. Il faudrait penser cela dès le début de projet et que les participants en aient conscience, si c'est leur volonté et celle du photographe.

Le projet de Maxence Rifflet illustre bien cette volonté. Dès le départ, il annonce aux prisonniers qu'il mène un travail destiné à être diffusé dans l'espace public : « Moi, je suis toujours arrivé dans ces prisons en disant à tout le monde que je faisais un travail qui avait vocation à sortir. Et que l'enjeu, pour moi, c'était l'espace public<sup>161</sup>. » Maxence Rifflet explique qu'il était important d'être transparent avec les participants : même s'il animait des ateliers, son objectif dépassait la simple dimension pédagogique. Par honnêteté, il insistait sur le fait qu'il poursuivait un projet artistique plus ambitieux. Pour laisser une trace immédiate, il produisait des petits livrets regroupant les images réalisées lors des ateliers, qu'il distribuait à chacun. À Rouen, une initiative particulière a vu le jour : ils ont réalisé un grand collage de ces images dans un couloir de la maison d'arrêt, à son initiative.

---

<sup>161</sup>Entretien de l'autrice avec Maxence Rifflet le 11 mars 2025.

Les lieux d'exposition peuvent être variés, mais leur choix n'est jamais neutre. Ils peuvent être proches des lieux de prise de vue, et le public visé est souvent concerné par les thématiques abordées. Les lieux d'exposition sont parfois choisis pour leur proximité géographique ou thématique avec le projet et les participants. Sekula, par exemple, exposait *Fish Story* dans les ports qu'il avait documentés. Amandine Turri Hoelken recherche, quant à elle, des lieux en dehors du monde de l'art traditionnel, tels que des structures de travail social ou des associations.

De mon côté, au fil des années, j'ai cherché des formes d'exposition légères, ne nécessitant pas l'équipement d'un musée, afin de pouvoir présenter mes travaux dans des lieux autres que les centres d'art traditionnels<sup>162</sup>

Ce choix est à la fois logistique, politique et éthique. Il s'agit de concevoir des formes de monstration accessibles, mobiles, et adaptables, capables de circuler hors des circuits artistiques habituels pour aller à la rencontre d'un public directement concerné par les thématiques abordées. Cela permet de relocaliser l'image dans son contexte de production et de renforcer la dimension dialogique du documentaire.

La galerie ou le musée, bien qu'espaces d'exposition reconnus, sont souvent peu accessibles aux projets collaboratifs en raison de leur inscription dans un monde artistique codifié. De plus, ils attirent un public restreint, souvent issu des milieux artistiques ou socioculturels privilégiés, ce qui limite l'impact auprès des premiers concernés par le projet. Ce n'est peut-être pas le premier point de rencontre pour un projet de ce genre entre l'œuvre photographique et son public.

À l'inverse, des lieux alternatifs (centres sociaux, écoles, places publiques) permettent non seulement une meilleure visibilité locale, mais aussi un véritable retour aux participants, en rapprochant l'œuvre de ceux qui l'ont créé. L'exposition in situ, directement intégrée au lieu de vie ou à la communauté photographiée, pousse cette logique encore plus loin. Elle favorise une restitution directe et immédiate, mais pose néanmoins la question de la pérennité des œuvres. En effet un lieu familiale aux personnes impliquées tels que le lieu où a été produit le projet peuvent être considérés comme plus appropriés pour le partage. Et pose aussi la question de l'accessibilité à la restitution et le destinataire devient donc alors seulement les personnes concernés.

---

<sup>162</sup>Amandine Turri Hoelken, *La photographie documentaire dialogique : entre démarches artistique, politique et anthropologique, op cit.*, p. 524.

Cette recherche de formes et de lieux d'exposition légers et non traditionnels est donc intrinsèquement liée au désir profond de la photographie documentaire de sortir des cadres institutionnels classiques, de rendre l'œuvre accessible aux personnes les plus concernées, et de faire de la réception un processus actif et potentiellement transformateur pour le public, en écho au processus de collaboration qui a eu lieu en amont avec les interlocuteurs.

Cependant, il convient de souligner que cette orientation vers des formes alternatives n'est pas toujours un choix esthétique ou militant pleinement assumé, mais découle aussi de contraintes structurelles propres aux projets collaboratifs. En effet, la pluralité des auteurs, la fragilité institutionnelle des dispositifs participatifs, ou encore le statut hybride des œuvres produites, contribuent à exclure ces projets des circuits traditionnels de reconnaissance, tels que les musées ou les galeries. Comme évoqué en première partie, ces obstacles participent à expliquer la marginalisation de la photographie collaborative dans l'histoire de l'art.

Par le choix de lieux non traditionnels pour Amandine tente d'atteindre « un public directement concerné par les thématiques abordées dans le documentaire<sup>163</sup>. » Cela implique de s'adresser à un public différent de celui, souvent plus restreint et spécialisé, du monde artistique ou universitaire. Les lieux d'exposition sont choisis pour être « proches de la localisation dans lequel a été réalisé le documentaire, ou proches des préoccupations des personnes impliquées<sup>164</sup> ». Par exemple, l'exposition ZONE 54 a été présentée aux rencontres des Jeunes en errances à l'IRTS de Nancy et prévue à la mairie de Nancy. Dans sa thèse Amandine s'appuie sur la pensée de Marc Pataut qui souligne que l'enjeu est de construire un public, appelé à être lui aussi participant dans le documentaire. L'objectif est de concevoir des formes de restitution qui soient accessibles à la fois pour un public local et pour un public extérieur, issu d'un autre contexte social, culturel, voire géographique. Cependant, ces lieux ne sont pas nécessairement accessibles à un public plus large, curieux et extérieur au contexte. D'où l'intérêt de lieux intermédiaires, qui croisent les enjeux de l'art et ceux de la médiation sociale. Stimultania, par exemple, est un centre d'art photographique qui combine exigence artistique et accessibilité. Il permet de montrer des œuvres dans un cadre dédié à la photographie, tout en maintenant une attention constante à l'implication des publics non spécialistes.

---

<sup>163</sup> *Ibid.*

<sup>164</sup> *Ibid.*

### 3.C.b Place du spectateur

Conjointe à la question de la destination se pose celle du rôle du spectateur. En particulier lorsque celui-ci n'a pas participé au projet, quelle place lui est laissée ? Selon Ariella Azoulay, le « contrat civil » de la photographie repose sur une éthique du spectateur :

Le contrat civil de la photographie déplace l'attention de l'éthique du regard ou de la vision vers une éthique du spectateur, une éthique qui commence à esquisser les contours de la responsabilité du spectateur à l'égard de ce qui est rendu visible.<sup>165</sup>

Le cliché dépasse la seule volonté et la responsabilité exclusive du photographe ou de la personne photographiée au moment de la prise de vue. Daniel Palmer définit le « contrat civil » comme un engagement entre les citoyens, où les images sont traitées comme des objets relationnels qui portent les traces de la rencontre entre les personnes photographiées et le photographe<sup>166</sup>. Le contrat civil se situe également entre les spectateurs. Ariella Azoulay soutient que les images ont le pouvoir de créer du collectif ; elles permettent de tisser des liens et de faire communauté.

Le spectateur devient un citoyen actif, invité à interpréter, à dialoguer avec les images, et à entrer dans un espace civique de réflexion. Cela rejoint la pensée d'Amandine Turri Hoelken, pour qui la photographie documentaire dialogique encourage chaque acteur du projet : photographe, participant, spectateur, à adopter un rôle d'agent. Le spectateur est invité à recomposer le sens, en faisant le lien entre les différents niveaux de lecture (image, texte, témoignage sonore, etc.).

Dans sa thèse Amandine souligne son propos grâce à celui de Susan Meiselas qui exprime une position similaire :

Dès le départ, mon travail s'est fondé sur l'idée que le récit devait déborder du cadre de la seule image [...] J'ai envie de savoir ce que dit le sujet. Et je souhaite explorer la façon dont le spectateur prend part à cet échange<sup>167</sup>.

---

<sup>165</sup>trad. de l'autrice assistée par DeepL « The civil contract of photography shifts the focus away from the ethics of seeing or viewing to an ethics of the spectator, an ethics that begins to sketch the contours of the spectator's responsibility toward what is visible. » Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, New York, Zone Books, 2008, p. 122.

<sup>166</sup>Daniel Palmer, *Photography and Collaboration: From Conceptual Art to Crowdsourcing*, Londres, Routledge, 2017, p. 17.

<sup>167</sup>Susan Meiselas, *En première ligne*, Paris, Éditions Xavier Barral, 2017, p. 16.

Le choix de dispositifs sonores, de cartels, ou de textes est alors un moyen d'accompagner le spectateur sans figer la lecture. Amandine souligne cela par la pensée de Gilles Saussier qui estime qu'il faut offrir de la place, pas au regard du photographe, mais au regard du spectateur<sup>168</sup>. L'objectif n'est pas d'imposer le style ou la vision du monde purement subjective de l'artiste, mais de faciliter la transmission de connaissances et d'initier le spectateur à la construction de ce monde.

Chez Stimultania, par exemple, la médiation est au cœur du projet : les témoignages sonores de l'exposition de Mathieu Farcy permettent aux visiteurs de mieux comprendre le processus et les enjeux du projet. Il s'agit d'un usage informatif assumé, dans une logique documentaire.

En définitive, l'ensemble de ces dispositifs vise à permettre au spectateur de composer son propre parcours de lecture à partir des éléments donnés, comme s'il tissait lui-même une synthèse de la polyphonie proposée. Les différentes voix donnent autant de clés de compréhension mises à disposition du public. Il ne s'agit pas de guider de manière prescriptive, mais de proposer des repères sensibles et narratifs qui peuvent intervenir dans un second temps de la réception, à l'instar des dispositifs sonores présents dans certaines expositions.

Le cas de Stimultania est particulièrement parlant : selon les retours, les visiteurs se sont arrêtés pour écouter les témoignages présents dans l'exposition de Mathieu Farcy. Cela confirme que, dans une démarche documentaire à visée informative, l'ajout de contextes, de voix ou de récits n'est pas une concession mais une ouverture. Chaque spectateur, selon sa propre culture, son histoire et ses outils de lecture, pourra interpréter à sa manière, enrichissant ainsi la réception de l'œuvre sans en figer le sens. Ou encore Amandine Turri Hoelken qui lors des expositions invite les participants à parler autant qu'elle du travail.

Enfin, la place du livre comme forme de restitution prend peut être sens ici : il permet une diffusion plus large, une circulation durable, bien que pour Mathieu Farcy les premiers destinataires du projet soit les participants eux-mêmes. Le travail leur est d'abord adressé, avant toute diffusion publique. Mathieu Farcy, tout comme Andrea Eichenberger, souligne l'importance que ces projets puissent sortir de leur cadre initial et trouver une forme de visibilité publique. Ce double enjeu : restituer aux

---

<sup>168</sup>Gilles Saussier, « La démocratie du portrait », [En ligne], mis en ligne en 2001. URL : <https://www.gilles-saussier.fr/textes/la-democratie-du-portrait>. Consulté le 28 mai 2025.

participants tout en rendant le projet accessible à d'autres, semble orienter ces photographes vers le livre.

La destination des projets photographiques collaboratifs ne se limite pas à la simple diffusion des images, mais engage un processus complexe de restitution et d'adresse à plusieurs publics. Les participants, en tant que premiers destinataires, sont au cœur de la démarche, à qui il convient de rendre compte de l'expérience vécue. Parallèlement, la volonté d'ouvrir ces projets à un public extérieur, souvent éloigné des milieux artistiques ou académiques, implique de penser des formes de restitution accessibles, adaptées aux contextes géographiques et sociaux, et capables de susciter une réception active.

Ce double enjeu conduit les photographes à privilégier des espaces d'exposition alternatifs et des supports comme le livre, qui permettent de conjuguer intimité et diffusion élargie, tout en tenant compte des contraintes structurelles qui marginalisent souvent ces œuvres dans les circuits institutionnels classiques.

Dans cette dynamique, le rôle du spectateur se redéfinit. Il cesse d'être un simple regardeur pour devenir un agent actif, capable de dialoguer avec les images, de recomposer le sens à partir d'une polyphonie de voix et de contextes, et de participer à la transmission des expériences. L'intégration de dispositifs de médiation, sonores ou textuels, joue un rôle essentiel pour offrir des clés de lecture sans imposer une interprétation figée, permettant ainsi à chaque spectateur·ice de s'approprier l'œuvre selon sa propre culture et sensibilité.

Comme le souligne Amandine Turri Hoelken, cette transformation des participants en agents, qu'ils soient interlocuteurs ou spectateurs, entraîne une redéfinition du rôle du photographe, qui devient un intermédiaire, un catalyseur de récit visuel et un ethnologue engagé. Cette posture exige de trouver un équilibre subtil entre le respect du processus collaboratif et la nécessité d'aboutir à une œuvre partagée, publique et universelle. Cette double exigence interroge profondément la place de la photographie collaborative dans le champ artistique et la société : souhaite-t-on qu'elle reste un cercle fermé, réservé à ses acteurs et initiés, ou bien qu'elle ouvre une porte, souvent fragile mais essentielle, entre différents mondes ? C'est dans cet entre-deux que la collaboration peut créer des liens, des connexions, et ainsi contribuer à faire émerger une photographie qui soit à la fois sociale, esthétique et politique.

## Conclusion

Ce mémoire, qui s'inscrit dans une démarche de réflexion sur la pratique photographique documentaire, visait à explorer les formes, les enjeux et les implications des démarches collaboratives. Il a été construit à partir d'une question centrale : comment la voix des personnes photographiées peut-elle être entendue et transmise à travers un projet photographique documentaire collaboratif ? Ce questionnement est né d'un inconfort personnel, d'un besoin d'être juste dans la représentation et de ne pas parler « à la place de ». Et ainsi peut-être tendre vers une forme qui pense la photographie comme un espace partagé.

L'étude s'est appuyée sur un corpus de projets contemporains développés en France, ainsi que sur des entretiens approfondis menés avec les artistes concernés. Ces échanges ont permis de rendre visibles des manières de faire, des méthodes, mais aussi des hésitations, des négociations. Ils ont mis en lumière le soin apporté à la relation avec les participants, la place de la parole, de l'écoute, du temps long. La relation entre le photographe et les personnes photographiées est au cœur de la démarche collaborative. Cette relation ne se décrète pas : elle se construit avec le temps, dans une logique de confiance mutuelle. Elle suppose d'être à l'écoute, de reconnaître l'autre comme sujet, et le sujet comme agent. Montrer les photographies en cours de projet, discuter les tirages, laisser les participants choisir ou commenter leurs images : autant de gestes qui permettent d'équilibrer les rôles et d'inviter une parole partagée.

Les entretiens ont souligné à quel point cette dynamique nécessite une position ajustée de la part du photographe. Il ne s'agit pas de devenir invisible, ni de renoncer à toute subjectivité (au contraire), mais de penser sa place autrement. D'assumer un rôle de facilitateur d'un récit, sans occuper tout le terrain. Certains photographes parlent de mise en retrait, d'autres de mise en commun. Tous partagent le souci d'agir avec et non sur, de faire en sorte que les personnes impliquées deviennent actrices de leur représentation, ou plus largement d'un projet photographique.

La photographie n'échappe pas aux relations de pouvoir. Être photographe, c'est prendre position. C'est porter un regard qui, même avec toute la bonne volonté du monde, transforme le réel. Il ne s'agit pas de croire qu'une démarche collaborative échapperait entièrement à toute hiérarchie ou interprétation. Ce serait une illusion. Ce qui compte, c'est d'être honnête sur sa place, de poser un

cadre et d'impliquer les personnes photographiées dans la transformation de ce cadre. La transparence, l'écoute, le respect du consentement (renouvelé à chaque étape) sont essentiels.

Dans les projets collaboratifs, il ne s'agit pas simplement de « donner la parole » aux autres. Il s'agit de créer les conditions pour que cette parole existe, dans un cadre qui accepte la complexité, l'ambiguïté, les désaccords. Ce n'est pas une utopie égalitaire, mais un processus où chacun peut trouver une forme de position juste, mouvante, négociée.

Ce travail m'a permis d'interroger ma posture, de me confronter à la nécessité de lâcher prise, d'accepter de ne pas tout contrôler, et de reconnaître que les images produites ensemble échappent parfois à leurs auteurs. En tant que photographe, ce mémoire a été un espace pour interroger mes gestes et mes choix. Il m'a permis de penser la photographie non seulement comme une image, mais comme un cadre relationnel. Ce que je retiens, c'est qu'il ne s'agit pas simplement de faire participer les autres, mais de prendre le temps de construire un terrain commun, de faire place à l'inconnu, de s'ouvrir à d'autres récits. Il ne s'agit pas de faire des participants des photographes, mais de leur permettre de participer à la création d'un récit commun.

« On trouve une richesse et une puissance d'agir commune en se mettant à plusieurs et en ayant des points de vue qui se nourrissent<sup>169</sup>. » Il est aussi question d'ajouter à son point de vue celui d'autres personnes. En effet c'est une pratique de la photographie qui permet au projet d'être nourri de plusieurs point de vues. L'artiste n'est pas complètement au centre. Lors de notre échange, Maxence Riflet me parlait du perspectivisme, une notion issue de Nietzsche, qui suggère que ce sont les différents points de vue que nous avons sur la réalité qui la constituent. « [le monde] n'a pas de sens derrière lui, mais d'innombrables sens. « Perspectivisme »<sup>170</sup>»

La réalité se compose d'une multitude de perceptions possibles, il existe une infinité d'angles de vue. Il n'existe pas une vérité unique, mais une infinité d'interprétations, toutes partielles, toutes inscrites dans des histoires et des contextes. A différencier du relativisme, qui classerait toutes ces perceptions au même stade. Il s'agit plutôt d'assumer que l'objectivité est un horizon collectif, construit par la

---

<sup>169</sup> Mathieu Farcy, échange entre le photographe et Amandine Mohamed-Delaporte dans le cadre du Festival 9ph à Lyon, le 24 mai 2025.

<sup>170</sup> « Mais avant cela, Nietzsche l'avait défini dans un fragment posthume de 1886 où il le mettait encore entre guillemets » de Emmanuel Salanskis, « Le perspectivisme de Nietzsche : philosophie de la réalité, méthode de travail », in D'HOOGE Alain, VAN DEN BERGH Renaud (dir.), *La perspective aujourd'hui*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2019, pp. 225-241.

mise en tension de subjectivités multiples. Dans cette perspective, le rôle du photographe peut être de rendre visibles ces différents points de vue, de les faire dialoguer, sans chercher à les unifier ou à les hiérarchiser.

La photographie documentaire collaborative ne propose pas un modèle unique, ni une solution à tous les enjeux de représentation. Elle ouvre un champ de possibles. Elle propose des méthodes, des expérimentations, des formes inachevées. Elle déplace les frontières entre auteur et sujet, entre esthétique et politique, entre image et parole. Elle demande de penser les critères de réception. Elle interroge la place de l'image (de l'art) dans l'espace social.

Ce travail a montré que ces démarches s'inscrivent dans une histoire longue de la photographie, souvent occultée, faite d'expériences collectives et de pratiques partagées. Il a aussi permis de mieux comprendre les tensions qui les traversent. Ce sont ces zones de flou, ces marges de manoeuvre, qui rendent la photographie collaborative si riche, mais aussi exigeante et fragile. La complexité réside dans la difficulté à réaliser un projet qui sort du statut de la création pédagogique et sociale, de réussir à créer quelque chose qui fait œuvre, c'est-à-dire qui peut être compris ou interprété universellement qui fait sens en dehors du cadre d'application.

La photographie documentaire collaborative, telle que je l'ai explorée, part du réel. Un réel situé, parfois fragile, souvent traversé par des tensions. Ce réel est le point de départ d'une création, mais la photographie n'est pas un langage neutre : elle laisse une grande place à l'interprétation, à la projection. Elle peut produire des lectures multiples, parfois contradictoires. Cela rend d'autant plus importante la question du contexte, particulièrement dans les démarches collectives.

Les images ne se suffisent pas toujours à elles-mêmes. Il est parfois nécessaire d'y associer du texte, du son ou d'autres formes de médiation. Non pour les expliquer de manière univoque, mais pour accompagner le regard, ouvrir des pistes d'interprétation, situer sans enfermer. C'est peut-être ici que s'ouvre une nouvelle interrogation : la photographie se suffit-elle à elle-même ? Le texte, le son ou d'autres formes de médiation sont-ils nécessaires pour partager, discuter, transmettre des récits à travers l'image ?

La question de la restitution a ainsi occupé une place centrale dans ce mémoire : comment rendre visible un projet collaboratif ? À qui s'adresse-t-il ? Faut-il y intégrer des voix, des récits ? Et dans quels espaces le montrer ?

L'ajout de la voix peut rendre possible une réception juste, sensible, et sortir du seul cadre de l'atelier, et l'ouvrir à un public extérieur. C'est, peut-être, une manière d'élargir cette adresse, de faire circuler les images autrement, de rencontrer d'autres publics. Un point essentiel pour moi est de ne pas réduire ces projets à leur dimension sociale. Oui, ce sont des projets engagés, inclusifs, ancrés dans des contextes particuliers. Mais ce sont aussi des expériences esthétiques. Il ne faut pas évacuer la question de la forme.

Mathieu Farcy insiste sur l'importance du soin apporté aux images. Pour lui, les personnes qui participent, qui confient leur histoire ou expriment le désir de collaborer, méritent une attention particulière. Prendre soin de la forme (concevoir des livres, organiser des expositions) constitue une manière de reconnaître la valeur de ces récits. Il ne s'agit pas seulement de produire des images dans le cadre d'un atelier, mais de donner à ces histoires la place qu'elles méritent.

La co-construction, pour certains consiste essentiellement en quelque sorte à distribuer un appareil jetable et potentiellement faire quelque chose de ces images. Dans les pratiques étudiées dans ce mémoire, on observe une démarche bien plus respectueuse et engagée. Les participants ne sont pas seulement invités à produire des images : leurs propositions sont réellement prises en compte, valorisées, et intégrées. Pour que ces images aient une vraie portée, il est essentiel qu'elles aient aussi une forme aboutie, travaillée. C'est cette attention à la forme qui donne de la force au propos.

La co-construction ne consiste donc pas simplement à faire faire quelque chose à quelqu'un qui n'en a pas forcément les compétences, au risque de le dévaloriser. Elle repose plutôt sur une élaboration commune, à partir des propositions et des histoires, où les compétences de tous se rencontrent. Il y a, dans les projets observés à la fois une vraie exigence photographique et un profond respect pour les contributions des personnes impliquées. C'est ce dialogue entre esthétique et engagement qui donne aux images leur puissance.

Ce type de pratique s'oppose à une logique individualiste, où chacun serait censé tout faire seul, maîtriser toutes les compétences, porter seul la réussite d'un projet. En construisant des liens qui ne

reposent pas sur l'économie ou la compétition, ces démarches collaboratives proposent une autre manière d'agir et de créer. Elles affirment la valeur du collectif, du partage des savoirs et des responsabilités. C'est une forme de résistance à un monde fondé sur la performance individuelle, qui redonne une place centrale à l'interdépendance, à la coopération, à l'écoute.

En somme, ce travail n'apporte pas de réponses définitives. Il propose une lecture située de multiples démarches, avec leurs forces, leurs limites, leurs contradictions. Il invite à continuer de chercher, à affiner les pratiques, à inventer des formes plus justes, plus conscientes, plus poreuses. La photographie documentaire collaborative n'est pas un aboutissement, mais une proposition ouverte : celle d'un récit construit à plusieurs, et toujours en mouvement.

# Bibliographie

## Photographie documentaire

### Ouvrages

AZOULAY Ariella, *The Civil Contract of Photography*, New York, Zone Books, 2008, 585 p.

LEICHT Michael, *Wie Katie Tingle sich weigerte, ordentlich zu posieren und Walker Evans darüber nicht grollte. Eine kritische Bildbetrachtung sozialdokumentarischer Fotografie*, transcript Verlag, Bielefeld, 2006, 190 p.

LUGON Olivier, *Le style documentaire : d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, 400 p.

### Revues

GUILLOT Claire, « John Szarkowski, conservateur du Museum of Modern Art de New York », in *Le Monde*, 11 juillet 2007, [en ligne], URL : [https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2007/07/11/john-szarkowski-conservateur-du-museum-of-modern-art-de-new-york\\_934282\\_3382.html](https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2007/07/11/john-szarkowski-conservateur-du-museum-of-modern-art-de-new-york_934282_3382.html). Consulté le 6 mars 2025.

NAULIN Michaël, « La photographie documentaire fait aussi sa révolution », in *Blind Magazine*, 2023, [En ligne], mis en ligne le 12 mai 2023. URL : <https://www.blind-magazine.com/fr/stories/la-photographie-documentaire-fait-sa-revolution/>, Consulté le 5 mars 2025.

POIVERT Michel, « Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 400 p., 114 ill. NB, bibl., ind., 30E », in *Études photographiques*, n°11, 2002.

SZARKOWSKI John, *New Documents* [texte de salle], New York, The Museum of Modern Art, 1967, [en ligne], URL : [https://assets.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_391565.pdf](https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_391565.pdf). Consulté le 10 mars 2025.

## Collaboration et participation en photographie :

### Ouvrages

AZOULAY Ariella Aïsha, EWALD Wendy, MEISELAS Susan, RAIFORD Leigh, WEXLER Laura (dir.), *La photo, une histoire de collaboration(s)*, Paris, Delpire & Co, 2023, 288 p.

AZOULAY Ariella, *The Civil Contract of Photography*, New York, Zone Books, 2008, 585 p.

BERTHO Raphaële, *Enquête de terrain sur le programme « Entre les images » (2020–2022)*, coordination : Erika Negrel, Jennifer Labord, Réseau Diagonal, 2023, 50 p.

BERTRAND Mathilde, CHAMBEFORT KAY Karine, (dir.), *Contemporary Photography as Collaboration*, New York, Palgrave Macmillan, 2024, 339 p.

PALMER Daniel, *Photography and Collaboration : From Conceptual Art to Crowdsourcing*, Londres, Routledge, 2017, 219 p.

PATAUT Marc, Procédures et forme documentaire, sculpture et langue. In *Communications*, 71, 2001. pp. 283-306.  
CHEVRIER Jean-François (dir.), *Le parti pris du document. 1 : Littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle*, Paris, Seuil, 2001, 464 p.

## Articles

BIGANDO Eva, « De l'usage de la photo elicitation interview pour appréhender les paysages du quotidien : retour sur une méthode productrice d'une réflexivité habitante », *Cybergeog: European Journal of Geography*, Politique, Culture, Représentations, document 645, 2013.

MEAUX Danièle, « Entretien de Danièle Méaux avec Hortense Soichet : Interroger l'habiter », *Focales* 8, 2024.

## Ressources électroniques

ECHEVERRIA Lydia, « Le fonds du « bar Floréal » dans les collections du Département des Estampes et de la photographie à la BnF (1/2) », in *Carnet de recherche*, 2020, [En ligne], mis en ligne le 11 mai 2020. URL : <https://bnf.hypotheses.org/9426>. Consulté le 3 avril 2025.

ECHEVERRIA Lydia, « Les collectifs de photographes en France dans les années 1980 », in *Youtube Institut Nationale de l'histoire de l'art*, [En ligne], mis en ligne le 25 novembre 2020 URL : [https://www.youtube.com/watch?v=27q6gcy\\_SDU](https://www.youtube.com/watch?v=27q6gcy_SDU). Consulté le 3 avril 2025.

SAUSSIER Gilles, « La démocratie du portrait », [En ligne], mis en ligne en 2001. URL : <https://www.gilles-saussier.fr/textes/la-democratie-du-portrait>. Consulté le 28 mai 2025.

## Thèses

EID-SABBAGH Yasmine, *De la collaboration en photographie. Approche critique de la photographie participative*, Tome I/II, mémoire de Master en photographie, sous la direction de Michel Guerrin et Bernard Lemelle, Saint-Denis, École nationale supérieure Louis-Lumière, 2005, 117 p.

TURRI HOELKEN Amandine, *La photographie documentaire dialogique : entre démarches artistique, politique et anthropologique*, Thèse de doctorat en sciences humaines et sociales, discipline ethnologie (sous la direction de M. MONNERIE Denis), Strasbourg, Université de Strasbourg, 2024. 699 p.

# Sur la participation dans l'art

## Ouvrages

ARDENNE Paul, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002, 256 p.

BISHOP Claire, *Artificial bells : Participatory art and the politics of spectatorship*. Choice Reviews Online, 50(08) 2013, 386 p.

BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel, 1998, 128 p.

ZHONG MENGUAL Estelle, LATOUR Bruno, *L'art en commun : Réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*, Dijon, Les Presses du Réel, 2019, 386 p.

## Articles

BISHOP Claire, « The Social Turn : Collaboration and Its Discontents », in *Artforum International*, vol. 44, n° 6, février 2006, pp. 178-183.

DUCHESNEAU Catherine, « De la participation en art : l'Écomusée du fier monde comme alliance entre l'art et la participation citoyenne », in *Emulations - Revue de sciences sociales*, (9), 2018, pp. 69-79.

LAMOUREUX Ève, « Pratiques des artistes en arts visuels : un terrain fécond pour une réflexion sur les contours actuels de l'engagement », in *Revue canadienne de science politique*, vol. 42, n° 1, 2009, pp. 45-63.

## Thèse

NIDIAU BOURDOT Marielle, *Le dispositif artistique participatif comme processus d'émancipation éco-citoyenne: constructions communicationnelles autour de l'artiste médiateur*, Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication (sous la direction de M. GALIBERT Olivier), Besançon, Université Bourgogne Franche-Comté, 2024, p. 384.

## Autres

AUBENAS Florence, *Le Quai de Ouistreham*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2010, 235 p.

BAKHTINE Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski (1929, révisé en 1963)*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, Éditions du Seuil, collection « Poétique », 1970, 368 p.

BOURDIEU Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, collection « Le sens commun », 1979, 670 p.

HARAWAY Donna, « Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, n°14(3), 1988, pp. 575-599.

PRESTON Marie, *Inventer l'école, penser la co-création*, Brétigny-sur-Orge, CAC Brétigny / Tombolo Presses, 2021, 272 p.

SALANSKIS Emmanuel, « Le perspectivisme de Nietzsche : philosophie de la réalité, méthode de travail », in D'HOOGE Alain, VAN DEN BERGH Renaud (dir.), *La perspective aujourd'hui*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2019, pp. 225-241

STARHAWK, *Comment s'organiser ?*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Géraldine Chognard, préface d'Isabelle Frémeaux et Jay Jordan, Paris, Cambourakis, collection « Sorcières », 2021, 336 p.

TÉTREAUULT Sylvie, « Observation participante (Participative observation) », in TÉTREAUULT Sylvie, GUILLEZ, Pascal (dir.), *Guide pratique de recherche en réadaptation*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, collection « Méthodes, techniques et outils d'intervention », 2014, pp. 317-325.

TYLKOWSKI Irina, « La conception du dialogue » de Mikhaïl Bakhtine et ses sources sociologiques (l'exemple des *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski [1929]*) », *Cahiers de praxématique*, n°57, 2011, document 2, mis en ligne le 01 janvier 2013.

ACADEMIE FRANCAISE, « Restitution », in *Dictionnaire de l'Académie française*, 9e édition, [en ligne], URL : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9R2161>. Consulté le 20 mai 2025.

## **Livres du corpus :**

BEECKMAN Vincen, *Les Éternels*, Suisse, Ciao Press, 2023, 96 p.

DEPOORTER, Bieke, *As It May Be*, New York, Aperture, 2018, 62 p.

EICHENBERGER Andrea, *La rue Godefroy Cavaignac avec un groupe d'habitant.e.s du 11ème arrondissement de Paris*, Paris, Taramela et Maison de la photographie Robert Doisneau, 2024.

EICHENBERGER Andrea, *Les sources avec un groupe d'habitant.e.s du 11ème arrondissement de Paris*, Paris, Taramela, 340 p.

EICHENBERGER Andrea, *Sans titre*, Douchy-les-Mines, Éditions CRP/, 2020.

FARCY Mathieu, *D'amour et de rage*, Strasbourg, Stimultania, 2023.

FARCY Mathieu, *Je n'habitais pas mon visage*, Paris, Éditions Loco, 2022, 144 p.

MEISELAS Susan, *akaKurdistan*, [en ligne] URL : <https://www.akakurdistan.com>. Consulté le 20 mai 2025.

MEISELAS Susan, *En première ligne*, Paris, Éditions Xavier Barral, 2017, 256 p.

NEVILLE Mark, *Battle Against Stigma*, Londres, auto-édition, 2015.

NEVILLE Mark, *Deeds not Words*, Londres, auto-édition, 2012.

NEVILLE Mark, *Parade*, Guingamp, Éditions GwinZegal, 2019, 134 p.

RIFFLET Maxence, BARRADA Yto, MASSON Anaïs, *Fais un fils et jette-le à la mer : Marseille/Tanger*, Paris, Sujet-Objet, 2004, 64 p.

RIFFLET Maxence, *Nos prisons*, Cherbourg-en-Cotentin, Le Point du Jour, 2022, 268 p.

## **A propos des oeuvres du corpus :**

BOUVERESSE Juliette, « Itinéraire de nuit, images en partage. Bieke Depoorter photographie l'Égypte », *Onorient*, [En ligne], mis en ligne le 20 février 2018. URL : <https://onorient.com/23377-23377-20180220>. Consulté le 16 avril 2025.

FARCY Mathieu, GRAPh CMI, *Rencontre avec : Mathieu Farcy, photographe*, [En ligne], mis en ligne le 20 novembre 2023. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=XwqGauUROuo>. Consulté le 26 mars 2025.

FARCY Mathieu, Fisheye Le Mag, *Focus Mathieu Farcy*, [En ligne], mis en ligne le 14 septembre 2022. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=XwqGauUROuo>. Consulté le 26 mars 2025.

FARCY Mathieu, Présentation de l'exposition « Montre tes yeux », [En ligne], mis en ligne janvier 2025, Stimultania – Pôle de photographie, Strasbourg, 2025. [En ligne] : <https://www.stimultania.org/montre-tes-yeux/>. Consulté le 26 mars 2025.

FISHEYE Magazine, *Faire Face* « Je n'habitais pas mon visage », [En ligne], mis en ligne en 2021. URL : <https://fisheyemagazine.fr/article/faire-face/>. Consulté le 15 avril 2025.

JEU DE PAUME, *Dossier documentaire : Susan Meiselas*, Paris, Jeu de Paume, [En ligne], 2018. URL : [https://jeudepaume.org/wp-content/uploads/2021/04/DossierDocumentaire\\_SusanMeiselas.pdf](https://jeudepaume.org/wp-content/uploads/2021/04/DossierDocumentaire_SusanMeiselas.pdf). Consulté le 27 mai 2025.

MAGNUM PHOTOS, « Art & Culture *As it may be Bieke Depoorter's book captures the transient yet powerful moments of fleeting interactions* », *Magnum Photos*, [En ligne], mis en ligne en 2017. URL : <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/as-it-may-be-bieke-depoorter/>. Consulté le 16 avril 2025.

NEVILLE Mark, « Battling stigma: The British war artist who suffered post-traumatic stress after stint on Helmand front line », *The Independent*, [En ligne], mis en ligne le 23 mai 2015, . URL : <https://www.independent.co.uk/news/world/asia/battling-stigma-the-british-war-artist-who-suffered-posttraumatic-stress-after-stint-on-helmand-front-line-10267709.html>. Consulté le 28 mai 2025.

NEVILLE Mark, « *Publications* », [En ligne], mis à jour en 2025. URL : <http://www.markneville.com/books>. Consulté le 28 mai 2025.

PANCHAUD Danaé, « L'œil, la main et l'oreille », in *Vincen Beeckman, Jump The Wall*, Livre des nominé.e.s du Prix Elysée, Photo Elysée, 2023, URL : [https://www.vincenbeeckman.com/pdf/2023\\_D.Panchaud\\_l%27oeil-la-main-et-l%27oreille.pdf](https://www.vincenbeeckman.com/pdf/2023_D.Panchaud_l%27oeil-la-main-et-l%27oreille.pdf). Consulté le 16 avril 2025.

PATIENT Brigitte, *D'amour et de rage*, épisode 1 : *Mathieu Farcy*, [En ligne], SoundCloud, dans le cadre de l'exposition à Stimultania, mis en ligne en 2024. URL : [https://soundcloud.com/user-126540560/damour-et-de-rage-episode01\\_ma](https://soundcloud.com/user-126540560/damour-et-de-rage-episode01_ma). Consulté le 7 mars 2024.

PATIENT Brigitte, *Sur le vif : Mathieu Farcy*, [En ligne], Spotify, mis en ligne en 2022. URL : <https://open.spotify.com/episode/0Xi3wgTKC9ya3NlZ8dUoTg?si=9ef091736cf74ddf>. Consulté le 15 avril 2025.

RIFFLET Maxence, Conférence aux Beaux arts de Lyon le 19 janvier 2022, [En ligne], mis en ligne le 20 janvier 2022. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=xrKl7T-ojyI&list=TLGGY5nkQ8bLXkcyNjAzMjAyNQ>. Consulté le 26 mars 2025.

RIFFLET Maxence, CHEVRIER Jean-François, « *Rencontre Maxence Rifflet & Jean-François Chevrier* », in YouTube, 2020, [En ligne], mis en ligne le 26 août 2020. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=gVd4-d2RSXA>. Consulté le 27 mai 2025.

RIFFLET Maxence, « Expo GwinZegal : Maxence Rifflet – *Le Grand Ordonnateur et autres nouvelles des prisons* », *Univers*, [En ligne], publié le 27 mai 2020. URL : <https://unidivers.fr/expo-gwinzegal-maxence-rifflet-le-grand-ordonnateur-et-autres-nouvelles-des-prisons/>. Consulté le 27 mai 2025.

## Table des illustrations : Crédits iconographiques

- Fig. 1 :** SANDER August, *Junglebrer (Jeune instituteur)* Ancien titre : *Instituteur stagiaire, Westerwald*, vers 1928 technique : épreuve gélatino-argentique. Format 26,5 x 19 cm. Centre Pompidou, URL : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c7GyrGB> p. 21.
- Fig. 2 :** EVANS Walker, *Katie Tingle, Hale County, Alabama* vers 1936 technique : épreuve gélatino-argentique, tiré 1962 par Rolf Petersen Format 34,8,5 x 12 cm. URL : <https://onlineonly.christies.com/s/moma-tracing-photographys-history/walker-evans-1903-1975-69/58670> p. 27.
- Fig. 3 :** GARANGER Marc, *Femmes algériennes*, Brodj Okhriss province de Bouïra 1960 technique : tirage jet d'encre sur papier Hahnemühle Fine Art Rag Pearl, Galerie Binome Format 27 x 27 cm. URL : <https://galeriebinome.com/marc-garanger/> p. 29.
- Fig. 4 :** RIFFLET Maxence, T. Nicholas. et L. Maximilien, *Première tentative*, Une matinée de prises de vues dans une cour de promenade. Cherbourg, mardi 5 avril 2016. Photographie argentique noir et blanc. Extrait du livre « Nos Prisons » URL : <https://laviedesidees.fr/Maxence-Rifflet-Nos-prisons> p. 53
- Fig. 5 :** FARCY Mathieu, et Samia, photographie couleur URL : <https://mathieufarcy.com/je-n-habtais-pas-mon-visage.php> p. 56.
- Fig 6 :** Philippe, photographie argentique noir et blanc URL : <https://mathieufarcy.com/je-n-habtais-pas-mon-visage.php> p. 57.
- Fig. 7 :** FARCY Mathieu, et Philippe, portrait de Philippe par Mathieu, photographie couleur avec intervention au feutre par Philippe URL : <https://mathieufarcy.com/je-n-habtais-pas-mon-visage.php>. (À gauche) p. 58.
- Fig. 8 :** FARCY Mathieu, et Xavier, vue d'exposition des bandeaux créés par Xavier et Mathieu, photographie couleur. URL : <https://mathieufarcy.com/je-n-habtais-pas-mon-visage.php>. (À droite) p. 58.
- Fig. 9 :** DEPOORTER Bieke : Egypt. 2013. Photographie couleur d'une scène domestique en Égypte, annotée de commentaires manuscrits en arabe par les personnes photographiées, traduits en anglais dans le livret accompagnant l'ouvrage. *As It May Be*. URL : <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/as-it-may-be-bieke-depoorter/>. p. 60.
- Fig. 10 :** BEECKMAN Vincen photographe, Nicolas Polli graphiste, planche du livre « *Les Éternels* » Bruxelles, 2021, livre d'artiste, en français. URL : [https://www.brussels.be/sites/default/files/bxl/Livre\\_des\\_Eternels.pdf](https://www.brussels.be/sites/default/files/bxl/Livre_des_Eternels.pdf) p. 61.
- Fig. 11 :** EICHENBERGER Andrea, Photographies du livre « Andrea Eichenberger, *Les sources avec un groupe d'habitante.e.s du 11ème arrondissement de Paris*, Paris, Taramela et Maison de la photographie Robert Doisneau, 2024, 340 p. » Capture d'écran du dossier d'artiste intervenant transmises par l'artiste. p. 67.
- Fig. 12 :** EICHENBERGER Andrea, extrait du journal de bord tenu par Andrea Eichenberger dans l'édition du projet « Sans titre ». Capture d'écran du dossier de présentation « Sans titre » transmise par l'artiste. p. 68.
- Fig. 13 :** TURRI HOELKEN Amandine : photographie, vue d'exposition « ZONE 54 : I love you Fuck off » Nancy, 2015 URL : <https://amandineturrihoelken.fr/ZONE-54-2012> p. 93.
- Fig. 14 :** FARCY Mathieu : photographie, vue d'exposition « *Montre tes yeux* » Strasbourg, 2025 URL : <https://www.stimultania.org/montre-tes-yeux/>. p. 94.
- Fig. 15 :** RIFFLET Maxence, vue de l'exposition « Le grand ordonnateur et autres nouvelles des prisons » au centre d'art Gwinzegal (Guingamp) du 14 mars - 6 septembre 2020, URL : <https://maxencerifflet.com/>. p.97.

**Fig. 16 :** FARCY Mathieu, photographie, revue «*D'amour et de rage*», 2023.

URL : <https://www.stimultania.org/rubrique-editions-revue/damour-et-de-rage/>

**Fig. 17 :** Andrea Eichenberger, photographie, édition restitutive du projet CRP/ « Sans-titre » 100 exemplaires, 21 x 29,7cm Edition composite comprenant : 1 cahier de portraits (8 p.), 1 cahier de textes (32 p.) et 1 cahier d'images (36 p.)

Texte en français 2020. Capture d'écran transmise par l'artiste d'un pdf «SANS-TITRE-Andrea-Eichenberger.pdf» de la présentation du projet. p. 100.

**Fig. 18 :** LONGLY Katherine, vue d'exposition de l'exposition « Hernie & Plume » , URL:

[https://www.katherine-longly.net/hernie\\_Plume\\_fr.php](https://www.katherine-longly.net/hernie_Plume_fr.php). (À gauche). p. 102.

**Fig. 19 :** LONGLY Katherine, vue du livre *Hernie et Plume* : LONGLY, Katherine, *Hernie & Plume*, Breda, The Eriskay Connection, 2020, 88 p. Photographie couleur. URL :

[https://www.katherine-longly.net/hernie\\_Plume\\_fr.php](https://www.katherine-longly.net/hernie_Plume_fr.php). (À droite) p.102

**Fig. 20 :** KERIF Paul, Vue de l'exposition du festival du Jeu de Paume Paysages mouvants, salle consacrée au travail de Mathieu Pernot *L'atlas en mouvement*, 2025 Jeu de Paume. URL :

<https://jeudepaume.org/evenement/festival-du-jeu-de-paume-paysages-mouvants/#&gid=0&pid=13>. p. 107.

**Fig. 21 :** MATHIE Ivan, Capture d'écran du site de l'artiste avec une vue de l'exposition Utopie / Maladrerie, où sont mis en ligne les témoignages. URL : <https://www.juliebalague.com/habitat/maladrerie-aubervillier>. p. 108.

## Annexe 1

### Retranscription de l'entretien avec Andrea Eichenberger le 27 février 2025 à Paris

#### Séléne :

Est-ce que tu peux commencer par te présenter un peu, me raconter ton parcours, ce qui t'a amenée à faire ce que tu fais aujourd'hui ?

#### Andrea :

Donc, cela fait une vingtaine d'années que je suis en France. J'ai fait des études d'art au Brésil, et je suis venue en France pour faire des études en photo. Quand je suis arrivée en France, je voulais m'inscrire à Paris 8, mais c'était déjà trop tard. C'était passé la date des candidatures. J'allais rester un an en France à pratiquer le français pour essayer l'année suivante. Et c'est quelqu'un qui m'a mise en contact avec un photographe brésilien qui avait fait des études en France, qui avait fait un doctorat aussi. En échangeant avec lui, je découvre que lui, il a fait des études d'anthropologie. C'était quelque chose qui m'intéressait déjà, mais j'avais pas songé à faire des études d'anthropo. Il m'a dit, mais va voir mon directeur, échange un petit peu avec lui, peut-être cela peut t'intéresser. Au moins, passer une année à faire quelque chose en plus d'étudier le français, parce que cela ferait beaucoup. Donc, je suis allée le voir, et en fait, c'était un centre qu'il y avait dans le Marais, quartier Saint-Paul, qui a été fermé avec la réforme en 2006, en fait. Et c'était un centre d'ethnographie. Il y avait un laboratoire d'anthropologie visuelle. Et les enseignants étaient des anciens élèves de Jean Rouch. Donc, j'ai commencé à m'intéresser un peu à tout ça, et je trouvais que c'était intéressant.

Voilà, donc j'ai vu son directeur, et il m'a dit, si cela t'intéresse, d'écrire un projet, j'ai fait ce qu'il proposait. Voilà. Donc, j'ai commencé comme cela mes études d'anthropologie, un peu par hasard, et j'ai bien aimé. Du coup, je suis allée jusqu'au doctorat.

L'anthropologie, elle est venue un peu pour enrichir ma démarche artistique, on va dire. Parce que j'ai fait un peu des recherches anthropologiques, mais je me suis plutôt tournée vers la photo après. C'est avec un post-doc en photo que je vais vraiment me lancer et faire des projets plus dans le domaine artistique. Dans ces projets, à chaque fois, je m'intéresse à un lieu.

C'est souvent des lieux qui ont... qui ont rapport avec mon expérience personnelle. J'ai commencé déjà avec des projets dans ma ville natale, le Brésil. Et dans ces projets, je vais m'intéresser à des lieux et aux gens qui vivent dans ces lieux. Mais souvent, peut-être que par le fait d'avoir passé par l'anthropologie... Peut-être, non, probablement par le fait d'avoir passé en anthropologie, je suis très critique à ce regard externe qui vient, qui raconte une expérience, l'avis d'autres personnes et qui part avec une certaine forme de pouvoir, d'autorité du regard de la parole. Donc, à chaque fois, j'ai... En fait, à l'époque, je donnais pas des appareils photo aux gens encore, mais j'étais toujours intéressée par la manière dont on voulait se montrer sur les images, dont on voulait être représentée. A chaque fois, c'est des négociations. Est-ce qu'on va faire les photos? Je demandais aux gens de choisir un lieu, de voir comment ils voulaient s'habiller, se présenter pour les images. Donc, dès le départ, c'est déjà comme ça.

Je commence vraiment à donner des appareils photo aux gens avec un projet que j'ai fait avec le CRP. Dans un centre psychiatrique : Sans titre. Et donc là, je ne photographiais presque pas. Au fait, déjà, parce que... En fait, cela a commencé avec la prison. À la prison, j'ai photographié. Je n'ai pas donné d'appareils photo, mais je me sentais un peu... Voilà, il y avait toujours cette idée que je suis quelqu'un de l'extérieur qui vient et qui fait des images. En fait, là, c'était... J'ai fait tout un travail avec les gens autour de la mise en scène de soi. Comment on s'inscrivait dans ces lieux des contraintes ?

On travaille sur des gestes du quotidien, sur des manières d'être là. Donc, c'est vraiment les gens qui me proposent les poses, on va dire. Mais bon, c'était très compliqué aussi. Je pouvais pas trop donner d'appareils photo aux gens parce que, voilà, c'était des moments très furtifs, on va dire. Avec les hommes, surtout, je venais avec les gardiens. On restait un peu dans la cellule. Je faisais les photos et on s'en allait. Avec les femmes, je pouvais rester un peu plus parce que les gardiens nous laissaient rester dans la cellule toutes seules avec elles une heure, deux heures. Donc, on échangeait pas mal.

Mais c'était quand même très restreint. Et donc, suite à ce projet-là, j'ai une invitation du CRP pour faire un travail dans un centre psychiatrique. Parce qu'en fait, dans la prison, c'était un travail sur la dernière année du fonctionnement de la prison. Le centre psychiatrique, cela va être pareil, c'est la dernière année. C'est un centre qui va déménager.

Comme je ne faisais pas de photos, je me suis dit... C'est une sorte de journal. Donc je leur demandais quelle est ma place dans ce projet. Est-ce que je dois faire des photos ou pas. Dès le début, je me suis dit je vais écrire ce journal parce que cela va être ça, ma place là-dedans. De raconter un peu cette expérience peut-être. Et donc... À un moment donné, ils me demandent de faire leur portrait. Donc c'est les seules images que j'ai faites. Tout le reste, c'est eux qui font.

**Séléne :**

*C'est eux qui t'ont demandé ?*

**Andrea :**

Oui. Parce que je leur demandais de réfléchir à ma place dans le projet. Ils ont demandé leur portrait. Et tout le monde a voulu être photographié dans le jardin. Il va y avoir toute une discussion autour de ces portraits. Parce qu'on les montre, on ne les montre pas. C'est compliqué. Donc on est parti sur l'idée d'effacement, d'invisibilité. C'est des portraits que l'on ne voit pas.. C'est le premier projet où j'ai photographié très peu.

Après, je vais faire des projets d'intervention, surtout. Je vais travailler, par exemple, avec une école primaire qui est installée à côté de l'école de la Maison de la Guerre. Où il y a un centre de la photographie qui va être installé : Le Collège international de la photo. Et donc, on va travailler avec les enfants pendant un semestre sur l'histoire de la photographie. Donc l'histoire de la photographie pour enfants, faite par des enfants.

Donc, c'est moi qui vais prendre des photos, mais c'est eux qui vont... Parce que je vais travailler à la chambre pour ce projet-là. Et du coup, ils apprennent comment faire les choses.

Mais à la fin, c'est une chose... C'était des enfants de 8-9 ans. Donc, c'était moi qui appuyais sur le bouton. Mais toute la construction des images, c'était toujours ma négociation avec eux.

C'est toujours ce fonds anthropologique qui va parcourir les projets, en fait. La vie quotidienne, comment on s'approprie les lieux, comment on se pose dans ce monde. Et donc, voilà. C'est surtout au Brésil que je vais avoir des projets qui parlent de moi-même. Mais... C'est en 2021, par là, qu'on a eu la pandémie. Il y a eu tout un changement par rapport à ma relation avec le Brésil aussi. J'ai un enfant. Et donc, du coup, je commence quelque part à... On va dire même si cela fait longtemps que je suis en France, j'ai l'impression que c'est un peu là que je vais commencer à créer des racines, au moins qu'elles vont commencer à aller plus en profondeur.

C'est là que je commence le travail autour de l'école de mon fils, en fait. Il était en école maternelle. Et cette école s'est trouvée rue Godefroy-Carignac. C'est une rue dans le 11e arrondissement qui va de rue de La Roquette jusqu'à la rue de Charonne. Et à la rue de Charonne, c'est là où il y a la belle équipe, un des lieux qui a été touché par les attentats en 2015. Donc, tous les ans, au mois de novembre, on avait droit aux militaires avec les mitraillettes à la main à la porte de l'école, dans les rues. Et donc, avec les parents de l'école, je faisais partie de l'association des parents, on a décidé de

proposer au budget participatif de la ville un projet de fresque qui occuperait les façades des écoles, qui traverserait la rue pour aller dans le petit square en face, pour égayer un peu cette rue, trop changer.

Et donc, du coup, le projet n'est pas passé. Mais je me suis dit que c'était intéressant peut-être de développer un projet photo autour de cet événement-là. Surtout parce qu'au Brésil, j'avais déjà pas mal travaillé sur des manifestations citoyennes pour, voilà, défendre quelque chose dans la ville, proposer des choses.

Et donc, je me suis dit que c'était intéressant. J'ai commencé à photographier les parents d'élèves, les enfants, les alentours, pour raconter un peu ces lieux. Et je me suis dit, mais encore une fois, je fais partie de ces lieux.

Ça faisait 15 ans que je vivais dans le quartier. J'ai besoin d'avoir d'autres regards avec moi pour avoir différents points de vue, cela va être plus intéressant. J'ai eu l'idée de proposer un atelier de photographie à un groupe d'habitants pour venir photographier ces points du quartier avec moi et raconter cette histoire.

**Séléné :**

*Et t'as trouvé comment ces habitants? Parce que là, c'était toi toute seule.*

**Andrea :**

C'était moi, mais j'étais en contact avec la maison Doisneau. La maison Doisneau fait partie du réseau Diagonal, qui a un dispositif qui s'appelle Entre les images. Et le but de ce dispositif, c'est de proposer des ateliers de photographie à des publics qui n'ont pas vraiment l'accès, qui ne connaissent pas trop la photo, qui ne la pratiquent pas. Et donc, j'ai proposé, dans le cadre de ce dispositif, un projet d'atelier pour un groupe d'habitants du quartier.

Et donc là, j'ai posé des affiches dans la rue. Et c'était intéressant parce qu'en 3 jours, j'ai eu 43 demandes d'inscription. J'avais 12 places. Mais voilà, donc j'ai fait un peu une sélection par ordre d'arrivée, de disponibilité. Et voilà, j'ai formé un petit groupe. Et avec ce groupe, on a commencé à travailler. En fait, c'est un premier projet qui finalement, à l'époque, je ne pensais pas que cela allait donner suite à d'autres projets, mais maintenant, il y a une suite. C'était en 2021. Donc je suis sur le quatrième projet de cette série parisienne.

Dans ce projet l'idée c'était de travailler sur un regard attentif sur le quotidien, sur l'environnement dans lequel on est. Je vais pas mal travailler avec Georges Perrec. C'est un écrivain français qui a beaucoup travaillé dans cette idée de s'arrêter et regarder les choses et les décrire en profondeur. Donc il a, par exemple, un livre qu'il a appelé « Tentative d'épuisement d'un lieu parisien ». Il va s'installer dans un coin de rue, il va regarder et il va raconter tout ce qu'il voit.

Donc il a plusieurs projets comme cela sur la ville, sur ce regard, sur l'espace urbain. Et à ce moment-là, je rencontre aussi Camila Gui Rosatti, qui est une sociologue urbaniste qui vit aussi dans ce quartier-là. Et en échangeant avec elle, on se rend compte qu'on a les mêmes références, qu'on a plein de points en commun, plein de points d'intérêt en commun. Je lui propose alors de travailler avec moi. La Maison Doisneau accepte qu'il y ait une intervenante externe. Elle n'est pas là tout le temps, elle a juste quelques heures pour venir dans les ateliers. On va faire toute une partie où je donne des appareils photo aux gens, numériques. C'est des appareils que la Maison Doisneau nous prête pour photographier les quartiers à l'épuisement à la manière de Perrec. On les photographie à l'épuisement, on travaille sur la composition, la lumière, la pratique.

**Séléné :**

*Tu es avec eux pendant les prises de vue ? Oui. Et est-ce qu'ils ont les appareils entre les ateliers ?*

**Andrea :**

C'est à un autre moment après. Parce qu'à ce premier moment, on se retrouve, on regarde ce qui a été fait à la séance d'avant, on sort pour continuer à photographier. On voit ce qui manque, comment cela pourrait être amélioré, etc. On revient, on photographie. La séance suivante, pareil. On fait plusieurs séances comme ça.

**Séléné :**

*Et toi aussi, tu faisais des images ?*

**Andrea :**

Oui. Mais ces images sont toutes mélangées. On ne sait pas qui est qui. C'est vraiment les photos du groupe. Une fois qu'ils sont à l'aise avec les appareils photo, je leur donne des appareils photo compacts argentiques. Je leur demande de photographier leur parcours dans le quartier, dans la ville. Ils gardent l'appareil deux semaines, environ trois semaines. Pendant ce temps, ils ont 36 poses pour raconter une histoire. Une fois que j'ai les appareils photo, je fais développer, je demande de scanner.

On fait ensuite des séances de projection d'images. Je demande à chaque personne de raconter sa séquence. Quand la personne fait ça, j'enregistre. Quand on est en groupe, pour le premier projet, cela a été fait en groupe. Pour le deuxième, les sources, cela n'a pas été possible. Je te raconterai après. Pour le premier, on a fait ça. J'enregistre tout. Après, j'ai retranscrit. J'ai mis une sélection de photos avec une sélection de textes qui racontent un peu l'expérience de ces personnes dans le quartier. Avec le projet de Godefroy Cavagnac, ce qui était intéressant, c'est qu'au moment où ils avaient ces appareils, c'était l'anniversaire des attentats. Ils vont passer par les lieux, ils vont photographier les monuments commémoratifs avec les fleurs, les bougeries, les inconnus qu'on a fait en groupe. Au moment où on voit ces photos ensemble, il y a plein d'histoires qui émergent. On parle de ces expériences, de ces ressentis. C'est vraiment très fort.

Pour ce projet, j'ai dit que j'aimais beaucoup l'édition et que je voulais que ce soit un petit livre. Mais on n'avait pas assez de budget pour le livre. On avait un budget pour une restitution. C'était une exposition qui a été faite dans la médiathèque du quartier. J'ai beaucoup économisé dans l'exposition. J'ai mis un peu d'argent de côté, j'ai mis un peu d'argent dans ma poche pour faire le premier livre, montrer ce que je voulais faire. J'avais enregistré des séquences. J'avais fait pour l'exposition à la médiathèque, toutes les photos qui avaient été faites comme faisait une sorte de mosaïque sur le mur d'entrée de la médiathèque. Il y avait leurs portraits. J'avais fait des petits livrets qui étaient suspendus. Dans cette idée, on est dans une médiathèque, on peut les manipuler. Finalement, cela n'a pas pu être utilisé. J'ai mis un QR code, mais en plus, à la fin, tu vois l'adresse du site : il y a les histoires complètes.

Avec ce matériel-là, j'ai vu passer un appel à candidature de la mairie du 11e pour des résidences d'artistes en logement social. Je me suis dit, cela peut être intéressant parce que là, les gens qui ont participé c'est des gens à la retraite, des gens qui ont un travail, qui ont une vie tranquille on va dire.

Dans la rue, il y a pas mal de logements sociaux. Il y en a au moins deux ou trois. Je me suis dit, cela pourrait être intéressant d'avoir des personnes qui habitent dans les logements sociaux pour avoir d'autres regards encore sur ces logements.

**Séléné :**

*La population de ce projet, c'était des gens qui étaient à la retraite ?*

**Andrea :**

Une partie à la retraite. Il y avait pas mal de gens. Il y avait des jeunes. Par exemple une graphiste qui a travaillé à la PMI. Protection maternelle et infantile qui se trouve dans la rue. Un monsieur qui est à la retraite aussi mais qui fait guide

touristique du quartier. Il y avait aussi un boulanger, une comptable.. Donc... Mais tu vois, c'était un public quand même... Ce n'étaient pas des gens des logements sociaux. Donc, quand j'ai vu l'appel, je me suis dit que je vais proposer de continuer le projet dans un logement social. Et donc, je l'ai envoyée. Mais pour ce projet-là, ce sont les bailleurs qui choisissent les artistes. Et donc, mon projet a été choisi par un bailleur. Un logement à Ménilmontant. Donc, cela m'a éloignée de mon terrain. Je suis aléatoire, bien sûr. Et c'est cela qui donne origine à Les Sources. Et donc là, je me suis trouvée dans un logement social.

Il y a de tout. Il y a des Français, des étrangers. Mais les gens qui vont participer au projet, c'est surtout des étrangers d'Afrique. Et là, différemment du premier, j'arrive pas à former des groupes. Un groupe. Parce qu'en fait, c'est un logement où les gens peuvent rester 3 ans. Et pendant ces 3 ans, il faut qu'ils règlent leurs papiers, qu'ils trouvent un boulot fixe, qu'ils trouvent un nouveau logement.

**Séléne :**

*Ils sont un peu occupés.*

**Andrea :**

Exactement.

Donc, ils ont des enfants. Ils ont une autre chose plus importante que la photo. Donc, pour ce travail-là, j'ai dû faire... Il y avait un petit noyau de 3 personnes qui participaient à des rencontres au tout début. Au moment où j'ai travaillé avec les numériques. Mais après, j'ai continué individuellement avec chacun. Les autres, c'était du porte-à-porte avec la directrice de la résidence. Donc j'allais, je montrais comment fonctionnait l'appareil. Et j'ai discuté avec les gens un par un cela a été un peu plus long.

On entre dans des histoires totalement différentes parce que là, en fait, on parle des histoires personnelles, mais qui vont se mêler à l'histoire collective. C'est que comme je suis en tête-à-tête avec les personnes, ils vont beaucoup parler d'eux. Et là, on va parler des histoires d'immigration. On va voir que ces gens-là, ils sont très utiles pour la France parce que c'est eux qui sont là qui font les boulots que les Français ne font pas, par exemple. Il y a plein d'éléments comme cela qui vont ressortir. Et donc je me suis dit, ah tiens, c'est intéressant justement parce que du coup, j'arrive ici et je me retrouve dans un lieu qui est assez particulier aussi.

Et du coup, cela fait une suite parisienne où à chaque fois, je me pose sur un lieu de la ville pour les raconter avec un groupe d'habitants. Et donc là, du coup, à chaque fois, je leur donne des appareils photo, où ils font la plupart des images. Et moi, je ne fais que leur portrait, en fait.

**Séléne :**

*Et du coup, au Brésil, tu en as fait un peu des projets comme cela ?*

**Andrea :**

Au Brésil, j'ai fait... C'est vrai que cela aurait pu t'amener, je n'y ai pas pensé. Mais j'ai fait des journaux, surtout. Parce qu'en fait, il y a deux sortes de collaboration dans mon travail. Il y a ce genre de collaboration où je donne des appareils photo aux gens, mais il y a aussi beaucoup de collaboration avec des chercheurs. Donc, par exemple, je développe un journal dans ma ville qui est très aléatoire au niveau de l'apparition. C'est quand il y a quelque chose qui m'attire, que je dis que cela peut devenir un journal, je fais un journal.

Pour l'instant, j'en ai fait deux. Et donc là, c'est un journal que je fais avec un architecte urbaniste et une anthropologue qui est aussi écrivaine. Et donc, à chaque fois, on se pose sur un lieu qui a une certaine problématique.

Par exemple, le premier, c'est un lieu naturel qui a été vendu de manière irrégulière à la propriété privée. Et donc, il y a un mouvement populaire qui va lutter pour la création d'un parc naturel public dans ces lieux. Donc, ils commencent à occuper les lieux comme si c'était déjà un parc.

Ils vont faire des activités comme des cinémas en plein air, des pique-niques, des spectacles, plein de choses dans les lieux. Et donc, je me suis dit que c'était intéressant de traiter cette thématique d'une manière à apporter une discussion dans la ville, en fait. Et donc, je me suis dit que dans les expositions, il y a 3, 4, 5 personnes qui vont du milieu et cela ne touche pas les gens de la ville. Je proposais à ces amis de travailler sur ce projet avec moi. Donc, à chaque fois, le journal, il y a les photos, il y a un texte d'entrée de l'architecte urbaniste qui met en contexte la question.

Le journal est distribué dans la ville et on fait des rencontres. On va dans des bars, dans des cafés, dans des cinémas avec des projections. À chaque fois, on organise des petits événements comme cela pour pouvoir échanger. Et on distribue, on a la sienne. La nouvelle, la nouvelle ! Donc, à ça, c'est... Mais c'est souvent comme ça, en fait. C'est souvent... J'aime bien travailler en collaboration plusieurs fois.

**Séléné :**

*Et là, du coup, comment avez-vous trouvé les financements pour le journal ?*

**Andrea :**

C'est moi. C'est un investissement personnel. Après, en fait, on distribue, mais à chaque fois, quand on fait des rencontres, je dis, voilà, c'est un investissement personnel si vous voulez participer. Et c'est une sorte de militance aussi parce que je vois une ville qui est totalement... Je suis née, j'ai grandi dans cette ville et je vois la destruction à grande vitesse. Je ne peux pas m'empêcher d'en parler.

Mais là-bas, je n'ai pas encore eu l'occasion de donner des appareils.

**Séléné :**

*Surtout que cela prend du temps, beaucoup. À chaque fois, tu as besoin de beaucoup de temps.*

**Andrea :**

Il y a beaucoup d'écriture aussi autour de ces projets. Donc ça, c'est très chronophage aussi. Mais je trouve que c'est ce qui donne de la profondeur aux travaux, en fait. Ce lien avec l'anthropo aussi, ce n'est pas faire une recherche anthropologique où je vais vraiment rentrer dans une étude, mais c'est essayer quand même d'apporter le maximum d'éléments possibles à un projet, quelque part, documentaire, même si c'est très libre. Au niveau du documentaire, ce n'est pas simplement montrer les choses, mais c'est aussi proposer des ouvertures, des questionnements.

**Séléné :**

*Sur la restitution, par exemple, des projets comme sans titre, elle était où, la restitution ?*

**Andrea :**

À l'hôpital, ils se sont installés.

**Séléné :**

*Dans le nouvel hôpital ?*

**Andrea :**

Oui. En fait, l'exposition, cela a été un peu compliqué parce qu'on a été mis en isolement, juste avant l'ouverture de l'exposition, donc on n'a pas pu la faire.

On l'a fait presque un an plus tard, et donc il n'y avait plus les mêmes personnes, déjà, parce qu'en fait, cela bouge. Même au niveau du projet, cela a duré huit mois en tout, et à chaque fois, il y avait un petit noyau qui était là, mais à chaque fois, il y avait des gens qui arrivaient au milieu du parcours, des gens qui le quittaient en route.

**Séléné :**

*Est-ce que dans l'expo tu racontes comment s'est passé le projet dans la restitution ?*

**Andrea :**

Oui dans le journal. C'était un objet éditorial, on va dire, c'est une sorte de pochette, et à l'intérieur, on a trois livrets. Donc, on a un livret avec la photo dans une pochette, dans l'autre pochette, il y a un livret avec mes récits, mon journal, et au milieu, il y a un livret avec les photos, leurs portraits qui disparaissent. Et donc, en fait, quand tu ouvres les livrets, tout est blanc. Donc, en rapport, on met un blanc de l'hôpital où ils allaient s'installer. Donc, à chaque fois, il y a cela aussi. Les restitutions, j'essaie d'approcher la forme au contenu.

**Séléné :**

*Est-ce que tu les as montées avec eux ?*

**Andrea :**

Non, ça, on n'a pas pu parce que, comme je te disais, c'était fait plus tard et aussi parce que cela bouge beaucoup là-bas. Ils ne sont pas toujours... Il faut savoir que dans les autres cas psychiatriques, les gens, ils prennent beaucoup de médicaments. Donc, il y a des moments où ils sont complètement... Et donc, on n'a pas pu faire jusqu'au bout tout ensemble, mais... Oui, les restitutions, malheureusement, j'ai dû faire un moment de ce projet-là parce que là, on essaie d'aller jusqu'au bout. Pour les livres, bien sûr, je le fais toute seule, mais à chaque fois, je leur montre les petits récits qui ont été faits avec les photos et les images pour voir si tout est OK, s'il y a des changements à faire.

**Séléné :**

*Donc, quand même, c'est... Un peu validation.*

**Andrea :**

Exactement, exactement.

Et donc, dans le cadre psychiatrique, c'était dans une salle ce qui a été fait, c'est que je me suis dit que cela pourrait être intéressant d'imprimer leurs portraits sur tissu. Donc, on a fait un grand format, on les a suspendus à l'intérieur de la salle. Et donc, en fait, c'était dans cette idée, voilà, il y a ces images qui sont là, avec cette transparence, pour pouvoir bien voir les visages, il faut qu'on s'approche, qu'on regarde. Donc, il y a cette métaphore aussi de la distance qu'on a par rapport à la folie. C'est une proposition d'essayer d'aller voir de plus près. Et sur les murs, on avait des vidéos avec des projections de leurs photos et des mots aussi qui sortaient pendant les séances. J'avais fait une liste de mots qui sortaient assez souvent, comme contrainte, comme folie, etc. Et donc, en fait, à chaque fois, c'était des petites projections sur des projecteurs qui projetaient des murs comme ça. Donc, il y avait une projection qu'avec les mots et après, il y avait d'autres projections avec les mots.

**Séléné :**

*Et est-ce que tu as l'impression que ces restitutions, elles ne sont que à destination des personnes qui ont participé ou qu'elles peuvent potentiellement être plus dans le cadre du livre ? Est-ce que tu as l'impression qu'elles sont pour qui, ces restitutions ?*

**Andrea :**

Là, dans l'hôpital, oui.

C'était pour les personnes, pour leurs familles, pour les gens de l'hôpital. Parce que déjà, on ne pouvait pas rentrer dans l'hôpital comme ça. Après, pour le premier, pour l'autre projet, cela a été dans la médiathèque du quartier.

Donc, il y a une projection au niveau du quartier. C'était intéressant parce que de temps en temps, j'étais un peu par là et je voyais des enfants qui s'arrêtaient et qui disaient « Ah tiens, c'est l'école ! » Donc, il y avait une relation qui s'établissait avec les gens. Mais voilà, c'est resté dans le quartier.

Et là, les sources, cela a été dans l'immeuble, dans la cour de l'immeuble. Et dans une salle commune qu'il y a dans l'immeuble. Et du coup, pareil, c'était pareil pour les habitants. J'ai fait quelques permanences pour que des gens d'extérieur puissent venir. Mais en dehors de ça, on ne pouvait pas accéder parce qu'il y a des grilles. Donc ça, justement, c'est un questionnement qu'on évoque. J'échange pas mal. Je ne sais pas si tu connais Hortense Soichet, Lydia Echeverria et Amandine Turri Hoelken. Donc, on échange pas mal à propos de ça. Et on s'est dit que c'est quand même intéressant parce qu'à ce moment-là, il y a beaucoup de soutien pour ce genre de projet par les institutions. Mais cela reste...

**Séléné :**

*Un peu de médiation?*

**Andrea :**

Exactement.

Ils n'ont pas la même valeur que les projets.

**Séléné :**

*Oui, c'est rare de voir dans des musées ou même juste des centres d'art, de voir des projets collaboratifs. J'ai l'impression qu'ils ont difficilement leur place.*

*Mais du coup, est-ce que c'est parce que ces projets sont destinés seulement aux personnes concernées de près, ou est-ce que...*

*Mais oui, à chaque fois. Après, il y a Simultanea.*

**Andrea :**

Peut-être que c'est un début. Peut-être que cela commence.

Parce que pour moi, je ne vois ces travaux comme étant faits que pour ces gens-là. C'est pour cela que j'ai beaucoup milité pour l'existence de ces livres. J'ai dit aux bailleurs, il faut faire le livre parce que ces histoires sont tellement riches, tellement fortes.

**Séléné :**

*Il faut que ça sorte ?*

**Andrea :**

Exactement. Il n'y a pas de sens que cela reste enfermé dans la résidence. Les gens connaissent leurs histoires.

Les livres, c'est une petite série. Ils ont gardé une part. Moi, j'en ai gardé une autre. Il y a quelques 200 exemplaires. On a distribué entre les participants. Il y a une sociologue urbaniste qui écrit à la fin.

J'ai fait quelques petites rencontres pour diffuser un petit peu.

**Séléné :**

*Et la rencontre, c'est à quoi, le 8 mars ?*

**Andrea :**

C'est à Ithaque. C'est un lieu dans le 3e arrondissement. C'est un photographe qui a un labo photo. Il organise de temps en temps des rencontres. Il va organiser une rencontre. Il y aura Lydia, d'ailleurs.

Et la sociologue urbaniste sur les sources. C'est la sortie du livre, en fait. Il y aura cette rencontre-là chez lui. Et il y aura aussi une rencontre chez Loco, la maison d'édition. Le 20, ça. Pour moi, ce n'est pas un travail qui est fait que pour ces personnes-là. Bien sûr que c'est fait pour eux. Plutôt avec eux, mais pour que cela sorte, en fait.

**Séléné :**

*Le Réseau Diagonale, tu en as parlé avec eux ? Parce que, du coup, eux, c'est un peu quand même une institution qui pousse à ce genre de projet. Est-ce qu'ils les poussent à les exposer ?*

**Andrea :**

Ils ont un intérêt. En fait, on échange un peu, là, en ce moment, avec Eric Sinopora, direction d'un festival fiction documentaire à Carcassonne. Parce que lui, il s'intéresse beaucoup à ça. Donc, on envisage au moins de faire une rencontre pour discuter, pour échanger. On ne sait pas quand, on ne sait pas comment, mais on aimerait bien faire quelque chose comme ça. Et le réseau diagonal, bien sûr, ils ont même cette formation de photographes intervenants. Aujourd'hui, il y a beaucoup d'appels à projets où il faut de l'intervention. Si on ne propose pas une intervention dedans, ce n'est pas possible. Donc, je pense que c'est peut-être une question de temps.

**Séléné :**

*Du coup, moi, j'ai un problème pareil pour mon corpus. Je n'arrivais pas à distinguer tout ce qui rend plus dans le cadre d'ateliers presque purement pédagogiques ou vraiment le statut de l'œuvre.*

*Est-ce que c'est vraiment une œuvre ou est-ce que c'est plutôt quelque chose de l'ordre de la pédagogie ?*

**Andrea :**

En fait, je pense que cela dépend des artistes. Parce qu'il y en a qui prennent vraiment cela comme quelque chose à part leur travail et qui font des ateliers comme cela et qui n'en font rien avec. Et moi-même, dans certains projets, j'ai fait un projet avec le musée Picasso. C'était tellement spécifique au musée Picasso que je ne peux pas intégrer cela à ma pratique personnelle. Le musée Albert Kahn, c'était pareil. C'était vraiment un travail en parallèle aux images des archives de la planète. Là, c'est plus spécifique.

**Séléné :**

*Et le Collège photo ?*

**Andrea :**

C'est une partie un peu marginale de mon travail parce que je m'intéresse beaucoup à l'enfance aussi. Pendant la pandémie, par exemple, j'ai fait un livre qui est devenu juste un livre d'artistes pour l'instant.

Il y a juste un exemplaire avec mon fils. Donc, en fait, cela a commencé tout bêtement. On était là, on a été renfermés.

On pouvait sortir juste une heure par jour. Il avait deux ans et demi. Comment expliquer cela à un enfant ? J'ai commencé à faire des photos et à lui raconter des histoires avec les photos. Et ça, c'est devenu une histoire pour l'enfant que j'ai finalisée. En fait, la maquette du livre, je l'ai finalisée dans une résidence au 104 avec la maison des petits. C'est un espace que pour les petits-enfants jusqu'à 5-6 ans. Donc, voilà. Mais comme je t'ai dit, c'est très marginal. Je n'ai jamais montré. J'ai montré à la maison des petits, c'est tout. On a fait une petite exposition et c'est tout. Et j'ai fait de temps en temps encore des choses avec mon fils et copains, mais qui restent très marginal.

**Séléné :**

*Le journal de Sans titre, je reviens, c'est venu de toi ou c'est venu d'eux ?*

**Andrea :**

Oui, de moi. Parce qu'en fait, cela a commencé parce que déjà, je suis rentrée dans un univers que je ne connaissais pas du tout. Je n'avais jamais travaillé sur la question psychiatrique. Je ne connaissais rien du tout. Je n'avais jamais eu de contact avec des gens qui avaient ces problématiques-là. J'étais vraiment quelqu'un de l'extérieur, mais totalement. Et déjà, je n'étais même pas française. Donc voilà, une étrangère qui arrive. J'étais vraiment totalement étrangère à cette histoire. Et donc je me suis dit, je vais commencer à écrire pour peut-être... En écrivant, je vais... Et c'est en discutant avec la coordinatrice du projet qu' elle m'a dit, c'est très intéressant ce que tu écris. Il faut mettre cela dans la restitution. En fait, c'était en plus parce que je parlais là-bas à Valenciennes. J'allais à Valenciennes et après, elle allait me chercher à la gare pour aller à Saint-Saëns. Et c'était deux heures de train. Et quand je suis rentré, du coup, j'avais deux heures où j'ai pu prendre mes notes. Voilà. Et comme je ne savais pas si j'allais faire de la photo, je me suis dit, à un moment donné, cela va être ça. Le travail là-dedans, peut-être. Juste raconter cette expérience.

**Séléné :**

*Tu as l'impression que c'est quoi ton statut d'être artiste un peu co-auteur... Est-ce que tu arrives à le définir ou pas ?*

**Andrea :**

J'ai jamais pensé à ça. En fait, c'est difficile. En fait, cela vient aussi de l'anthropologie. Je n'aime pas trop les étiquettes en fait. L'anthropologie contemporaine, elle critique beaucoup cette anthropologie d'avant. C'est une des premières choses que j'ai apprises avec mon directeur de thèses, Pascal Vivi, d'arriver quelque part sans beaucoup d'a priori, et laisser les choses gagner. Souvent, dans la recherche, on se pose un problème. Il faut toujours avoir un problème.

J'ai pris cette habitude d'arriver quelque part, de laisser les choses venir, voir à qui j'ai affaire, comment on va parler de ces lieux et de la vie dans ces lieux. C'est souvent ça. Et du coup, à chaque fois, c'est différent. Donc, à chaque fois, parfois, je ne peux être que la photographe. Je peux aussi venir un peu avec la parole aussi. Ce qui est constant, c'est qu'il y a souvent des gens avec moi. C'est très rare que je travaille seule. Et cela peut arriver, mais c'est vraiment très rare. Et du coup, voilà, c'est... Bon, je suis photographe, bien sûr. Parce que c'est ce que je fais le plus.

Mais parfois, je suis un peu anthropologue, même si je ne me considère pas vraiment anthropologue, parce que je ne fais pas vraiment de la recherche. J'apporte simplement l'anthropologie à ma pratique photographique. Voilà, j'ai pu simplement être une coordinatrice, on va dire comme dans le cas des sources, je n'ai pas fait grand-chose. Quand ils ont une photo, c'est plutôt eux. Voilà, donc j'ai un peu de mal à dire.

Mais je pense qu'on peut dire que je suis photographe.

**Séléné :**

*Parce que du coup, est-ce que des fois, t'as quand même des attentes ou des envies ? Et comment t'arrives à pas... Est-ce que t'imposes un peu des choses des fois ? Comment arriver à ne pas trop faire comme ce que t'avais envie ou comment t'as envie de faire ? Enfin, comment laisser la place aux gens ? Est-ce que t'avais des attentes ?*

**Andrea :**

On a toujours des attentes. Là, pour ces projets, par exemple, j'ai un protocole. À chaque fois, j'arrive quelque part, j'ai des appareils numériques pour enseigner la photo et à la fois épuiser photographiquement le lieu. Après, j'ai des appareils jetables, pas jetables, mais réutilisables. Et ensuite, on discute sur les photos. Le dispositif est toujours le même.

**Séléné :**

*Et est-ce qu'il est raconté dedans, le protocole ?*

**Andrea :**

Dans celui-ci. Le premier, non. Mais là, j'en parle un petit peu à l'entrée et à Camilla qui va approfondir à la fin. Mais en fait, à l'intérieur de ce dispositif, qui pourrait être vu comme un dispositif fermé, il y a beaucoup d'espace de liberté quand même. Parce que les gens vont là où ils veulent aller, ils montrent ce qu'ils ont envie de montrer, racontent ce qu'ils ont envie de raconter, les choses qui viennent. On est là, on échange, les choses viennent, je les utilise ou pas. C'est fermé, mais en même temps, c'est ouvert, tu vois. Pour le journal, c'est pareil. Même la mise en page, là aussi, la mise en page est toujours la même. Mais à l'intérieur de cet espace organisé, il y a toute une sorte de bazar organisé.

**Séléne :**

Merci beaucoup Andrea.

**Andrea :**

Merci à toi.

## Annexe 2

### Entretien de l'autrice avec Maxence Rifflet le 11 mars 2025 Aubervilliers

#### Séléné :

*Dans ton portfolio, j'ai vu que tu as vraiment un espace dédié au projet collaboratif. Et du coup, je voulais savoir un peu comment, pourquoi... Enfin, quels sont les projets qui ne le sont pas vraiment. Et comment ceux qui sont collaboratifs rentrent dans cette catégorie-là ?*

#### Maxence :

Ah oui. Ça, c'est une vaste question, à vrai dire, de présentation du travail. C'est vrai que je ne présente pas toujours les choses comme ça. Mais c'est vrai qu'à un moment, cela m'intéressait de le mettre plus en avant... Je cherche des choses qui n'auraient pas de dimension collaborative. Et à vrai dire, je peine un petit peu à en trouver.

Enfin, si, quand même, disons, des projets liés au paysage. Mais bien que, en fait, même le travail que j'ai fait récemment dans la Vallée de la Seine était très collaboratif avec des paysagistes. Et même le travail que j'avais fait sur Une route, un chemin, avec Le point du jour. Quand même, j'ai rencontré beaucoup de gens. Il y a beaucoup de choses que je photographiais sur indication de gens que je rencontrais. Donc, même à cet endroit-là, c'est aussi très présent. Peut-être que je le mets moins en avant parce que... Je trouve que c'est une manière un peu restrictive, en fait, d'envisager la chose. Là où, en fait, ce qui, je crois, m'intéresse de plus en plus, c'est de penser la photographie comme une expérience dans le monde. Et plutôt que comme, disons, uniquement un moyen de faire des images.

On peut, disons, séparer les deux choses comme ça, quoi. Dans cette expérience dans le monde, il y a effectivement... Un des aspects c'est la relation avec d'autres personnes. Mais, en fait, c'est pas que ça.

C'est aussi, je sais pas, toutes sortes d'expériences spatiales. Par exemple, la manière dont on photographie avec son corps. Comment on est dans un espace avec un appareil photo. Comment on photographie avec son inconscient aussi. Comment il y a des choses qui échappent à l'enregistrement. Ou le décalage, par exemple, entre l'enregistrement et ce qu'on cherche à faire. Enfin, voilà. Et donc, tout cela participe de l'expérience. Mais, évidemment, les questions d'interaction.

Puisque, bon, je suis quelqu'un d'un peu préoccupé par un certain nombre de questions politiques et sociales. Du coup, c'est sûr que la question de la relation avec ceux avec qui je travaille m'importe beaucoup. Après, tu vois, je te parle comme cela un peu librement. Récemment, je suis allé lire la somme qui a été publiée. Notamment par cette Américaine, Ariella Azoulay. Sur la photographie comme collaboration. Et en fait, moi, je suis un peu effaré par un livre comme ça. Je trouve qu'on ne parle jamais des images qui sont produites. Je trouve qu'il y a quelque chose même qui finit par être un peu condescendant. C'est-à-dire que cela finit par être... Enfin, tout est un peu présenté comme... La photographie, en gros, comme un petit émancipation. Et puis, il y a une dimension très morale. C'est-à-dire qu'on redonnerait des outils aux opprimés et qu'ils pourraient s'en saisir. En gros, c'est à peu près ça, le discours. Ce avec quoi je ne suis pas totalement d'accord.

Mais moi, la question qui m'intéresse, c'est qu'est-ce qu'on en fait ? Et quel type d'image cela produit ? Est-ce que cela produit vraiment des images différentes ? Et en quoi ? Et là-dessus, il n'y a rien du tout. Mais vraiment, quand on ne se dit rien, franchement, c'est même assez fou. C'est-à-dire que la dimension sociale, du coup, devient totalement prédominante. Et voilà. Et l'enjeu de, je ne sais pas, de... En fait, toutes les questions barres qui m'intéressent, c'est-à-dire les questions d'expérience individuelle, des questions de perception, des questions d'espace. Et puis, des questions de forme aussi. Comment tout cela prend forme ? Du coup, c'est souvent des espaces de discussion où tout cela est gommé.

**Séléné :**

*Oui, parce qu'à chaque fois, c'est une planche. Un double page, c'est un projet.*

*Donc, cela va assez vite. Et moi, il y a une page qui m'a choquée. C'est sur le travail de Marc Garenger, qui a photographié des femmes... Et je lisais le truc. Ma directrice externe de mémoire, c'est Karine Chambefort Kay qui a écrit avec le livre *Contemporary Photography as Collaboration*. Elle me disait qu'elle avait reçu la version française et la version anglaise. Et elle m'a dit, franchement, dans la version française, après avoir vu la version anglaise, il y a des erreurs de traduction qui font dire l'inverse.*

**Maxence :**

Ah, c'est intéressant.

**Séléné :**

*Du coup, je me suis dit, peut-être que j'ai lu ce projet-là, qui m'a vraiment fait trop bizarre. Est-ce que c'était des erreurs de traduction ? Mais il y avait une approche qui n'était pas du tout critique. En gros, il disait, le photographe a été forcé à faire ses photos. Il a été forcé de demander aux femmes d'enlever leur voile. Il n'avait pas le choix. Mais du coup, derrière, le photographe ressort quand même les images. Plusieurs fois en plus. Mais ailleurs, cela m'a fait trop bizarre.*

*Du coup, je me suis dit, potentiellement, est-ce qu'à certains égards, le livre a ses problèmes de traduction ? Mais bon, cela ferait quand même beaucoup d'erreurs de traduction.*

**Maxence :**

Mais de toute façon, l'histoire de Marc Garanger, cela fait longtemps. Je veux dire que c'est une histoire problématique. Oui. Mais en même temps, c'est très curieux. C'est-à-dire qu'il a mis en avant ce travail-là comme un travail d'auteur. C'est-à-dire qu'il avait quand même accepté de faire ces images. Et surtout, en fait, l'obscénité quand même, effectivement, comme tu dis, de finalement utiliser ces images comme d'un travail d'auteur. Et c'est là qu'on voit que le monde de la photo manque un peu d'un espace critique. Parce que cela a quand même été très montré, très célébré, etc. Moi, je suis tout à fait d'accord avec toi.

Et puis, à côté de ça, dans le même bouquin, il y a ce passage sur Walker Evans et les photographies du métro, les portraits du métro. Où, en gros, ils disent est-ce que c'est bien moral de photographier des gens comme ça, à l'heure insue, alors qu'ils n'ont rien demandé ? Moi, je ne suis pas du tout d'accord avec ça. Parce que c'est jamais que des images, déjà. Enfin, tu vois, on est quand même dans l'espace de la représentation et l'espace de l'art. Il n'y a rien de déshonorant dans ces images de Walker Evans, tu vois. En plus, ce n'est pas de la description sociale. C'est beaucoup plus... D'ailleurs, ils sont beaucoup plus métaphysiques que lors de la description sociale. D'ailleurs, le titre lui-même, tu vois, il le dit, *Many are called* c'est une référence biblique, quoi. Et puis, j'étais, moi, dans ce livre-là. Mais bon, après, on va passer, parce que ce n'est pas très intéressant. Mais ce livre-là... Par exemple, le présumé. Je me souviens, dans l'introduction, Azoulay et puis les autres, c'est écrit à plusieurs. En gros, elles défendent l'idée que par essence, la photographie est collaborative, qu'il faut être plusieurs pour faire une image. Je ne vois pas pourquoi. Mais déjà, le postulat me paraît totalement faux, en fait. On peut très bien faire des photographies tout seuls, et c'est parfois très bien.

**Séléné :**

*Oui, cela essentialise un peu le truc, quoi.*

**Maxence :**

Il y a une espèce de volonté, tu vois, de créer une nouvelle définition. Voilà, bon.

**Séléne :**

*Mais tu vois, je reviens sur le travail de Marc Garanger. Du coup, j'en parle, je commence à écrire, et je vais chercher une photo pour l'illustrer, pour la mettre dans mon corps de texte du mémoire. Et je tombe sur les images qui avaient été ressorties au musée du Quai Branly pour une expo sur le tatouage. Tu imagines le parcours de la photo. C'est quand même une grande institution qui ressort ces images, parce qu'il y en avait plusieurs, et qui les ressort... Bon, ben voilà, elles sont tatouées, on fait une expo sur le tatouage.*

**Maxence :**

C'est intéressant. Je trouve que c'est... Je trouve que c'est le genre de lecture critique dont on a besoin et dont on manque beaucoup. Enfin, je veux dire, la question de la décontextualisation, enfin, c'est... Moi, je suis tout à fait d'accord. Ça va en problématique. Mais bon, en tout cas... Ben... Non, moi, ce que je peux te raconter, c'est... un peu comment j'en suis arrivé là, quoi. C'était il y a assez longtemps, il y a plus de 25 ans. J'avais une pratique plutôt de reportage, et puis je fais notamment un reportage à Marseille, là, sur l'association Jeunes Errants. Et puis je publie un truc dans l'Express, voilà. Et puis, en même temps, je me rends compte à ce moment-là que ces adolescents, c'était des images eux-mêmes. Alors, c'était assez marrant, parce qu'ils se photographiaient sur des grosses motos, devant des affiches publicitaires, etc. Et donc, ils faisaient ces photos avec des jetables, comme ça, qu'ils demandaient à l'association de payer, pour, disait-il, envoyer à leur famille.

Et c'était une espèce de message, tu vois, de réussite, quoi. C'était l'idée d'attester, c'était une attestation de présence. Et puis aussi, une manière de dire que, ben, voilà, le monde de consommation dont j'ai rêvé, et pour lequel je suis parti, ben, en fait, j'y suis. Ces images étaient des mensonges, en fait, des mensonges grossiers. Mais, en tout cas, je suis revenu un peu avec, voilà, les images que j'avais faites, qui ne disaient rien, non plus, de la violence de ce qu'ils vivaient. Ces espèces de... des mouettes, des bateaux, des trucs, enfin, une espèce de symbole, comme ça, du voyage.

Mais c'est parce que je me suis senti très démuni, en fait, pour rendre compte photographiquement de ce que je voyais. Et puis, par ailleurs, ces images mensongères, tu vois, que eux faisaient. Et là, en fait, je me suis dit, ben, quand même, il y aurait un truc à... Enfin, il y aurait à travailler, à se poser des questions, quoi. Il y aurait à travailler autour de tout ça, quoi. Et puis, en fait, il y a eu plusieurs choses en même temps. J'ai rencontré Anaïs, j'ai rencontré, à la même période, Marc Pataut, qui habite juste à côté, là, qui est devenu un très bon ami, sur qui j'organise la 2<sup>e</sup> exposition prochainement, sur son travail, pour, justement, rendre compte de ce qui m'intéresse dans sa pratique.

Et puis, aussi, la rencontre avec Yto Barrada. Mais... Mais tout ça, tu vois, pour parler de Marc Pataut, ce qui m'a beaucoup intéressé, chez lui, là, par exemple, je travaille beaucoup sur l'album de l'Hôpital de jour. Je ne sais pas si tu as entendu parler de ça. C'est un travail qu'il a fait dans un hôpital de jour pour enfants psychotiques, à Aubervilliers. En 81, 82.

**Séléne :**

*Il n'avait pas un atelier, là-dedans ?*

**Maxence :**

Oui, si. En fait, il s'est fait embaucher comme élève infirmier, en remplacement de... pour des congés de maternité. Mais à la fois, il faisait des photos. Un peu, il était à Viva. C'était un peu dans l'idée de faire un reportage, etc. Et au bout d'un moment, il a filé des photos, des appareils photo aux enfants, des Instamatic. Et, en fait, cette pratique a complètement bouleversé sa manière d'envisager la photographie. Pour plein de raisons. C'est-à-dire que cela faisait exploser le cadre, cela faisait... cela mettait en jeu la question du corps, cela interrogeait la place de l'œil dans la photographie, etc.

Ce qui m'a beaucoup intéressé dans cette manière de prendre les choses, c'est que... Marc, quand il en parle, il parle surtout de ce que cela lui a fait à lui en tant que photographe. Et comment cela a changé son rapport à la photographie. Et je trouve que c'est une manière très juste, déjà, de ne pas parler à la place des autres.

Et c'est ce qui me gêne, en fait, aussi, dans ce bouquin d'Ariella Azoulay, c'est toujours d'aller faire parler les autres et de jamais dire même en tant que... C'est-à-dire, il y a un moment, il faut parler de là où on est. C'est-à-dire, quand on reçoit des images, je trouve qu'on doit dire ce qu'elles nous font, ces images. Et pas d'abord supposer ce qu'elles ont fait chez celui qui les a faites, ou ce qu'elles peuvent produire. C'est une question éthique, en fait, de ne pas parler à la place des autres. Et aussi une position artistique. C'est cela que j'ai rencontré chez Marc, d'être bousculé dans sa manière de concevoir sa place et sa photographie. Et quand on regarde dans le travail de Marc, cela a eu des effets très, très concrets. Je veux dire, dans sa manière de travailler, après, pendant 40 ans. Et donc, c'est vrai que c'est un peu avec cette idée-là de mettre au travail la photographie dans une situation partagée. C'est pour cela que c'est pas... Souvent, je trouve des fois que l'idée de la collaboration est un peu... Enfin, je trouve que c'est bien d'essayer de trouver des périphrases.

**Séléné :**

*De trouver d'autres manières de dire, quoi. Oui, parce que le mémoire, c'est quand même beaucoup des histoires de définition, quoi, de comment qualifier les choses, etc. J'ai envie de te poser la question. Comment toi, ou même, du coup... Comment tu appelles ces personnes-là avec qui tu travailles. Enfin, j'ai du mal, même moi, à trouver un mot pour désigner les personnes impliquées, les personnes photographiées, les personnes...*

**Maxence :**

C'est compliqué. C'est compliqué. En fait, moi, j'évite d'avoir les nommées. Par exemple, dans mon livre, sur nos prisons. Je dis les prisonniers, d'ailleurs, souvent. Et je me demande si à un moment, j'ai pas utilisé le terme de complice qui m'amusait. Parce que, à cette époque, on est complice d'un forfait, quoi. Et je trouvais cela plutôt... plutôt sympathique. Mais... Oui, non, mais, c'est-à-dire quand même... Dans cette difficulté-là, dans cette difficulté-là, il y a aussi un souci éthique de ne pas assigner les gens une place.

Et c'est de là, en fait, que vient la... ma difficulté à nommer. Parce qu'en fait, il y a un échange, mais, je veux dire, en dehors de cet échange, les gens ont leur vie... C'est quand même des échanges très ponctuels, quoi. Je dirais que c'est... Enfin, pour moi, c'est marrant, tu parlais d'August Sander, qui est un artiste auquel je me suis beaucoup intéressé, mais à un moment, je me questionnais sur la question du portrait, et je me suis rendu compte que le... Ben, notamment, chez Sander, il y avait quand même un problème d'assignation, quoi. Alors après, c'était un formidable photographe, et... C'est là que c'est intéressant, c'est que les images, malgré tout, résistent à la classification, à la réduction des individus, à leur place dans la société, qui est nommée dans les légendes, énoncée, voilà. Mais ce que je veux dire, c'est que ce qui est fort, c'est que quand on regarde ces images, on a quand même l'impression d'avoir des individus. C'est cela que je veux dire, que cela résiste à cette classification.

**Séléné :**

*De représentation globale.*

**Maxence :**

Voilà, par exemple, de représenter l'instituteur, le...

**Séléné :**

*Le type, quoi.*

**Maxence :**

Voilà, exactement. Ce qui est intéressant chez Sander, je trouve que c'est un cas vraiment intéressant pour ça, c'est qu'il y a une volonté de créer des types, et en même temps, dans sa manière de photographier, il y a une attention à la singularité de la personne. Ce qu'il n'y a pas chez tous les photographes, je ne sais pas moi, si je prends des... Je ne sais pas, je pense à quoi ? Thomas Ruff, Charles Fréger, des gens comme ça, qui me semblent être beaucoup plus... Je ne sais pas, beaucoup plus bourrins, quoi. Enfin, beaucoup plus autoritaires, voilà. Dans la manière de photographier, dans le traitement de la lumière.

Bettina Rice. Elle a photographié des détenus comme cela sur fond blanc, et d'ailleurs le titre de son bouquin c'est « Détenues ». Et voilà la scénographie qui d'ailleurs carcérise encore plus l'ensemble, enfin moi c'est vraiment... Enfin voilà, c'est vraiment cela qu'elle appelle une sorte d'assignation. Et puis là, pour le coup, là t'as un très bon exemple en plus de témoignages. En plus, le bouquin porte beaucoup là-dessus. Et c'est beaucoup de témoignages. Et toute l'expo et le livre portent là-dessus. Ce modèle-là, portent les témoignages.

**Séléné :**

*Oui, qui est de l'ordre du protocole quoi.*

**Maxence :**

C'est ça. Exactement. Oui, tout à fait. Mais c'est quand même, enfin je veux dire, c'est un peu le mal qu'a fait Sander à la photographie. Quand on le regarde d'une manière un peu superficielle, si on regarde juste, tu vois la dimension classificatrice, protocolaire, etc., l'espèce de grands programmes anthropologiques. Voilà, si on regarde cela et qu'on ne regarde pas les images, on peut en arriver à ça. Mais c'est pour cela que c'est important de regarder les images. Il y a eu ces rencontres-là avec Marc. Et puis bon, Yto Barrada qui travaillait beaucoup sur Tanger à ce moment-là. Et en fait, dans la mer, elle s'occupait d'une association. Elle avait créé une école alternative pour disons à la fois les jeunes d'un quartier populaire et puis des enfants carrément à la rue, quoi. Et donc on a monté cet atelier-là entre Tanger et Marseille avec l'idée de s'interroger sur, on pourrait dire, nos rapports à la photographie, quoi. Et de faire passer les images d'un côté et de l'autre. Puis l'idée, c'était juste de photographier la ville, quoi, de photographier là où on est. Et il y a eu, et cela a été une expérience très forte, quoi, qui a duré assez longtemps. Et je ne sais pas, par exemple, il y en a dans l'atelier. Là, par exemple, à un moment, il y a un garçon de Marseille qui a fait cette image-là. Et donc, il a photographié, il a disposé ses vêtements, tout ça. Et puis un peu avec l'idée de montrer qu'il y avait de la marque, tu vois, qu'il était bien sapé, qu'il avait... Justement, cela correspondait assez bien à l'idée comme ça, qui s'était fait le téléphone, etc. Et en même temps, là où on a, ce qui nous a beaucoup amené à mettre cette image en avant et en parler, c'est qu'en même temps, c'est une poche vide. C'est comme, voilà, la peau d'un serpent, tu vois, après la mue.

Il y a une dimension quasiment inconsciente, en fait, qui arrive dans cette image et qui fait qu'il y a une double lecture, qui fait que, je ne sais pas, pour moi, c'est devenu une image de l'exil très forte, en fait, qui joue justement entre ces deux choses-là, entre le corps absent de cette poche et puis cette volonté d'une démonstration par l'image. Et donc, voilà, bon, ce genre de... Et puis, on a eu d'autres cas.

**Séléné :**

*Et c'était des images qui étaient, du coup, discutées, en fait, après, les images étaient faites et après, vous repassez du temps...*

**Maxence :**

Absolument, absolument, ça, c'était une chose qui était très importante. C'est marrant, d'ailleurs, parce que l'année dernière, non, il y a deux ans, on a été invité à montrer le travail dans une exposition à Varsovie et du coup, on a un peu ressorti les choses parce qu'autant on était content du livre, mais disons, dans les formes pour l'exposition, on avait fait des trucs un peu bricolés, les formats, on n'était pas très contents et donc, on s'était dit que c'était un peu l'occasion de finir, de refaire certaines pièces, de terminer ça, mais si tu veux, je dis cela parce que du coup, j'ai re-regardé tout. Des

années plus tard, et il y avait plein de choses intéressantes qu'on n'avait pas exploitées, mais en fait, ce n'était pas possible de les sortir parce que, en fait, ce qu'on avait retenu, c'était justement des choses qui avaient été médiatisées par le langage entre nous et qui avaient pris sens dans un échange et c'est ce qui faisait que ces images n'étaient pas seulement des symptômes, tu vois, mais qu'elles étaient arrivées dans une activité collective, quoi.

**Séléné :**

*Oui, parce que du coup, l'idée de l'expo, c'était de rester assez proche de ce qui avait été fait avec eux parce que là, l'expo, est-ce que vous avez contacté les...*

**Maxence :**

Non. Non.

**Séléné :**

*Mais vous êtes du coup resté assez proche de ce qui avait été fait...*

**Maxence :**

Oui, oui, bien sûr. En tout cas, du récit initial, quoi. Bien sûr, mais c'est aussi que c'est marrant, moi, je me rends compte, cette histoire d'expérience, c'est vraiment une chose qui m'importe beaucoup. C'est-à-dire que, pour moi, prendre la photographie comme expérience, c'est un peu refuser ce qu'on pourrait appeler l'appropriation esthétique. C'est-à-dire que c'est très possible, tu fais faire des photographies à n'importe qui comme ça, tu choisis des bonnes images et puis c'est très facile d'aller choisir des bonnes images, tu vois, des images, de se les approprier esthétiquement. En fait, il y a plein de gens qui font ça. Et c'est quand même le régime ordinaire des images, c'est transformer le monde en belles images. Je crois que de plus en plus, c'est ce que je refuse. Et que les images qui m'intéressent, c'est des images, là où c'est compliqué, c'est que c'est pas un refus de la forme, du tout.

Mais qu'en tout cas, pour moi, les formes, elles doivent être liées et l'image doit rendre compte de l'expérience qui a été faite au moment de la prise de vue.

C'est pour cela que je trouve qu'il y a à réhabiliter une spécificité de la photographie et à penser la photographie alors qu'on est à un moment où toute la théorie est tournée autour de la théorie des images. C'est-à-dire que la photographie est devenue un truc ringard, de toute façon. Ce qui est chic maintenant, c'est de parler des images en général et du monde qu'on est dans, un monde d'images. Et moi, je crois au contraire qu'il y a vraiment une spécificité qui est liée à la question de l'enregistrement. Au fait que ces images, elles sont enregistrées, qu'on est quelque part à un moment particulier et que si l'image est bien faite, c'est de cela dont elle peut témoigner. Et pas seulement de ce qu'elle enregistre. Ce que je veux dire, c'est que l'image, elle n'enregistre pas uniquement ce qui est devant l'opérateur. Et c'est en ce sens-là qu'elle se retourne et qu'une photographie peut avoir une dimension d'autoportrait ou en tout cas, parler de celui qui regarde. C'est un peu mystérieux. C'est pas si évident que ça.

Je veux dire, moi j'enseigne. Mes étudiants sont souvent très vite satisfaits de ce qu'ils ont fait. Ils ont l'impression que cela parle d'eux. Simplement parce que c'est eux qui ont fait les images. C'est pas si simple. On ne le sent pas forcément. Pour le sentir, il faut... Je ne sais pas ce qu'il faut. Une certaine conscience en tout cas de l'expérience qu'on est en train de faire. Dans ces travaux collectifs, c'est ce qu'on essaye de mettre au travail. Mais c'est des travaux qui sont... qui sont fragiles.

Je reviens sur le travail de Marc avec l'Hôpital de Jour. À l'époque, il est très... fasciné par les images des enfants. Il se trouve que le projet s'arrête brutalement à cause d'un changement de direction. Donc il se retrouve avec 90 planches contact des enfants et ses photos. Plus de groupes pour travailler les éducateurs qui sont plus là. Donc lui, il en extrait

des images. Et on se questionne sur comment cela met en question le cadrage, le hors-champ. Comment il y a un corps à corps. Comment il y a une sorte d'attraction pour la lumière qu'on voit dans les images. Un certain nombre de choses. L'appareil photo est tenu n'importe comment. On voit le doigt devant l'objectif. C'est une manière très libre de faire des images par rapport à l'idée qu'il en avait. Et puis, à un moment, il se rend compte que c'est un problème d'avoir extrait ces quelques images. Donc il finit par faire un album. C'est en fait l'œuvre qui résulte de ce travail. C'est un album dans lequel il a rassemblé les 90 planches. Dans l'ordre, avec le nom des enfants, il y a un portrait au début de chaque pellicule. Il a constitué un document, une espèce d'archive. C'est hyper passionnant parce qu'il y a des analystes qui ont lu, qui ont fait des lectures d'images.

Moi, je regarde cela et je regarde les photos de Marc. Je regarde entre les planches et j'essaie de comprendre quelle expérience l'enfant a faite. Quel est l'écart entre ce qui est enregistré et ce qu'il a perçu. Parfois, ce n'est même pas vraiment perçu. C'est le déplacement du corps dans l'espace. On peut comprendre qu'il a fait des photos assez rapidement et qu'on peut reconstituer un espace ou un mode d'interaction avec quelqu'un. C'est cela qui m'intéresse.

L'enjeu c'est de travailler la photographie, de s'interroger sur le médium. C'est marrant. C'est une formule moderniste, l'idée de questionner le médium. Je ne l'entends pas exactement dans ce sens-là. C'est plutôt une recherche de questionner ses possibilités. C'est plus un questionnement sans fin qu'un questionnement qui appellerait une réponse. C'est vraiment ce qui s'est passé avec le travail en prison. Dans le sens où... Quand j'ai commencé ce travail un peu par hasard, il m'est apparu que la prison posait beaucoup de questions à la photographie.

Qu'il y avait une situation limite, limite impossible. Un cul-de-sac, je ne sais pas. C'était un espace problématique qui mettait en question des choses que j'avais rencontrées très souvent.

Le parallèle entre cadré et enfermé, par exemple. Il n'y a pas besoin d'être en prison pour ressentir ça. Mais en prison, la situation m'a obligé à m'y confronter. C'est-à-dire que cela devenait tellement énorme que... Je dirais aussi même par réaction avec plein de travaux photographiques que j'avais déjà vus, etc. Donc moi, je suis beaucoup arrivé avec mes questions en prison.

**Séléné :**

*Est-ce que tu leur posais ?*

**Maxence :**

Ah oui ! La première fois que je rencontrais les gens avec qui j'allais travailler, je leur faisais quasiment une mini-conférence avec des images sur ce que c'est que de représenter la prison et les questions que cela me posait. Par exemple, la stéréotypie des images, la récurrence des signes de l'enfermement, l'illustration de l'enfermement que je ne voulais pas reconduire, commencent à avoir aussi une question d'espace. De me rendre compte que les différences d'architecture posent en fait un problème de représentation, puisque s'il y a des prisons si différentes, pourquoi les représentations sont-elles si homogènes ? Donc il y a à travailler cet écart-là en regardant les spécificités de chaque prison plutôt que ce qui les rend communes. L'analogie entre cadré et enfermé, le rapport à la question de la surveillance, tout cela lié à la question de l'architecture. Tout ça, je leur expliquais d'une manière la plus pédagogique possible, avec des images. Et on travaillait à partir de là. Quand je travaille avec les gens, avec n'importe qui, j'ai d'abord considéré que les gens sont intelligents, sensibles, qu'il faut faire appel à leur sensibilité, à leur intelligence. Et que ces questions-là peuvent être comprises par n'importe qui. Et partagées.

**Séléné :**

*Oui, donc tu leur présentais, et après en prison aussi il y avait un retour des images, une discussion autour des images.*

**Maxence :**

Plus que ça, en fait, ce que j'ai beaucoup fait, la plupart du temps, cela dépend un peu des prisons, mais j'y suis souvent allé, je sais pas, cela dépend, 4, 5 fois. Des périodes de 3 à 4 jours, comme ça. Et puis avec du temps entre les deux. Ce temps entre les deux m'intéresse toujours beaucoup parce que... Voilà, le temps de latence, cela correspond au temps de latence des images, cela veut dire qu'on vit avec des images mentales, c'est aussi ce moment-là, c'est pour cela que l'argentique m'intéresse beaucoup, c'est pour ça, c'est pour le fait que ça... Les images travaillent mentalement dans ce temps de latence. Dans une activité collective, c'est très fort, parce que, voilà, si on commence à parler un peu de ce qu'on attend, on voit bien qu'il y a des attentes qui ne sont pas forcément ce qui sont sur la pellicule. Donc cela permet parfois de se rendre compte qu'il y a un projet. Au sens d'une projection mentale. Et donc il y avait ça, et puis après, j'ai fait beaucoup de... Dans toutes les prisons, quasiment toutes, j'ai monté des laboratoires. Avec l'idée... Bon. À travers tout ça, il y a toujours, moi j'aime bien raconter des trucs techniques, apprendre des choses, cela ne me dérange pas, j'aime bien ça, et puis les gens aiment bien. Ça fait toujours des moments sympathiques, mais c'est pas pour cela que je le fais. Enfin, cela ne gêne rien, c'est pas cela que je cherche. Bien sur que c'est important de passer des moments agréables ensemble, c'est... C'est important, je veux dire. Il faut vivre des trucs sympathiques. Et le laboratoire, c'est quand même... Il y a une magie. Je n'ai aucun mépris pour tout ça. Mais moi, ce qui m'intéresse beaucoup, c'est que le labo, c'est un espace de parole. Cela permet aussi de discuter concrètement des images. C'est-à-dire que si on se met autour d'une table, où on met des planches contacts ou des tirages comme ça, et qu'on dit, alors, c'est quoi les photos importantes ? Moi, l'expérience que j'ai faite, c'est que la question, elle m'est tout le temps renvoyée à moi, parce que c'est moi qui suis censé savoir.

Le sujet supposé savoir, pour reprendre des termes de psychanalyste. C'est Lacan qui a appelé cela comme ça. Tu verras, c'est vraiment une expression de Lacan. Le sujet supposé savoir, c'est le passion. Quand il parle à son analyste, il pense toujours que l'analysant sait mieux que lui. Et donc, il projette sur l'analyste un savoir qu'il n'a pas. Et cet analyste doit accepter ça. D'être mis à cette place-là. Bref, en tout cas, il y a quelque chose comme ça. En tout cas, ce que je trouve intéressant, c'est quand tu dis, ben voilà, on va avoir quelques heures pour faire quelques tirages, que vous pourriez garder ça. Donc, c'est quoi ? C'est quoi les images que vous voulez faire ? Et donc, cela passe par une dimension pratique d'activité. En fait, moi, je crois beaucoup au faire. À l'activité.

Enfin, je pense que ce qui a marché en prison, c'est ça. C'est-à-dire qu'à la fois, j'avais des questions qui étaient assez bien posées. Au départ, je me lance des fleurs, mais c'est parce que tout ne marche pas aussi bien. Mais dans celui-là, je sais que cela a bien marché. Enfin, il y a un truc qui a fonctionné. Donc, les questions générales, les idées générales étaient bien posées. Et qu'en même temps, c'est passé par beaucoup de jeux, en fait. Je me souviens, la première fois que je vais à la maison d'arrêt de Cherbourg, je devais faire le calendrier des espaces dans lesquels j'allais travailler. En prison, c'est comme ça. En fait, tu ne circules pas comme cela librement. En fait, finalement, cela revient au même. J'étais assez malin pour le coup. J'avais bien compris qu'il y avait des contraintes, mais je leur faisais des tableaux très détaillés. Mais finalement, cela couvrait à peu près tous les espaces. En prenant vachement en compte les contraintes. J'ai discuté beaucoup avec le surveillant-chef pour dire si on va là à ce moment-là, si cela gêne la promenade, peut-être qu'il vaut mieux qu'on le fasse comme ça. Je l'impliquais, lui aussi, dans l'organisation, pour qu'il comprenne que j'ai compris qu'il y avait des contraintes. Bref, en tout cas, j'avais un créneau de 3 heures dans une petite cour de promenade. Je me souviens, c'était 2 semaines avant, je me suis dit qu'on allait passer 3 heures dans ce truc. Je me suis dit, qu'est-ce qu'on va faire ? Une fois qu'on aura photographié les 4 coins, il va se passer quoi ? On va s'ennuyer ? Et donc, c'est un peu cette angoisse-là qui m'a fait me dire qu'il faut que je propose des jeux. Il faut qu'au bout d'un moment, j'ai des billes. Mes questions, je ne peux pas... C'est assez concret. Je ne peux pas attendre des gens qui soient plus inventifs que moi, même s'ils connaissent mieux les espaces, etc. Et donc, c'est là que j'avais pas mal de trucs. Je pensais à des feuilles de papier, des trucs comme ça. Je me disais, il faut qu'on manipule les choses. Et puis, j'avais pensé à ces histoires de miroirs. Un truc un peu spéculatif. Le miroir, c'est intéressant parce que c'est un espace autre. C'est un espace qui est à la fois ici, mais qui est en même temps autre chose. Et puis, je me disais qu'on peut les manipuler. Je ne savais pas trop comment. J'avais pas

le droit d'emmener des vrais miroirs. C'était des miroirs en plastique. On a commencé à jouer avec ça. On s'est beaucoup amusé à tordre des trucs, à renvoyer de la lumière sur certaines choses. On peut faire pas mal de trucs avec des miroirs. Ou à pointer un objet. Et si bien qu'en fait, la matinée a été très dynamique. Quand le surveillant est venu nous dire que c'était fini, on a même mendié 10 minutes de plus. Donc ça, c'est... Cette dimension de jeu, pour moi, a toujours été importante. Après, par rapport à la question de la parole, oui, parce que..

**Séléné :**

*En gros, dans le livre, il y a beaucoup de toi, il y a beaucoup d'écrit. On comprend quand même beaucoup de choses. C'est assez honnête, cela prend beaucoup de place. Mais du coup, je me demandais... Est-ce que des moments, c'est posé la question d'inclure la parole des prisonniers ? Et deuxième question, c'est comment, dans les expos, est-ce qu'il y avait un guide qui racontait ce que tu racontes dans le livre ?*

**Maxence :**

C'est marrant, parce que j'entends une critique sous-jacente dans ce que tu dis, cela m'intéresse.

**Séléné :**

*Non, ahah.*

**Maxence :**

Que d'une certaine manière, je serais un peu trop présent.

**Séléné :**

Ah non, non...

**Maxence :**

Non, mais parce qu'on pourrait l'entendre, cela pourrait s'entendre.

J'y avais jamais pensé, en fait...

**Séléné :**

*Non, en vrai, parce que du coup, je me pose aussi beaucoup la question de comment on raconte, comment le projet a été fait, dans la restitution, dans l'exposition, etc. Est-ce que limite, en tout cas dans certains projets, j'ai l'impression que le plus intéressant, c'est le protocole plus que la fin. Je me pose la question, pour toi quelle place va prendre le récit de l'histoire ? Du coup, moi, j'ai trouvé cela hyper intéressant de l'avoir. Mais du coup, je me dis, pourquoi potentiellement il n'y a pas de la place qui est donnée à l'écrit ou aux prisonniers ?*

**Maxence :**

Peut-être que la première chose à dire, c'est que pour faire ça, il aurait fallu faire un vrai travail avec les gens sur le récit. Et que moi, j'ai de plus en plus de mal avec le témoignage brut. Même l'idée même de faire témoigner sur le mode journalistique, ce qui est souvent une parole un peu extorquée.

**Séléné :**

*En fait, si la question s'était posée à un moment de ta part, ou de leur part...*

**Maxence :**

Non, parce qu'assez vite aussi, parce que si tu veux la question de savoir quel était mon sujet s'est posée. Et en fait, cela s'est posé notamment dans l'écriture, de quoi je parle, de quoi je ne parle pas, etc. Et en fait, je me suis dit que mon sujet,

c'était l'expérience de photographeur en prison. Et qu'en fait une fois que j'ai défini ça, tout était beaucoup plus simple. Parce que cela me mettait un peu au centre, que c'était moi qui... Mais je me suis vite senti dans une position assez juste là-dedans. Je pouvais rendre compte de choses qui m'étaient dites, mais toujours par rapport à la manière dont je le recevais.

**Séléné :**

*Oui, parce que je me suis demandé si tu enregistrerais les entretiens. Parce que des fois, j'avais l'impression que presque mot pour mot tu restituais, mais on a vraiment ce qui a été dit dans certains échanges. Et du coup, c'est pour cela que je me suis posée la question.*

**Maxence :**

Alors, si, si, c'est une bonne question. En fait, il y a un endroit où j'ai fait des entretiens enregistrés, j'en parle pas, parce que cela n'a pas très bien marché, avec un artiste sonore, disons, qui est venu avec moi. Et donc, à un moment, on a fait des enregistrements. Lui, son approche c'était un peu sur l'espace sonore. Mais en fait, c'est surtout trouver que cela ne donnait pas grand-chose. L'hypothèse ne donnait pas grand-chose.

Donc, en tout cas, finalement, il était là. Et à un moment, on a fait des entretiens. Et il se trouve qu'il y avait des choses intéressantes dans ces entretiens. Et que, donc, je m'en suis un peu servi. Mais c'est le seul moment, et c'était vraiment par la bande. C'est vrai que sinon...

**Séléné :**

*Tu notais ?*

**Maxence :**

Ouais, je note beaucoup après. Rien sur le moment. Toujours le soir. Ce qui t'a retenu. Et en fait, j'aime bien ça. cela passe par une forme de décantation, comme ça. Mais je suis toujours assez sûr de ce que je retranscris.

Dans l'entretien avec Badinter, j'ai beaucoup noté..Bon, après, c'est un peu marrant. Parce que c'est sûr que... Je ne sais pas comment dire. T'es un mec comme ça, t'as beaucoup plus l'impression que... Il peut beaucoup plus t'être reproché de ne pas avoir été fidèle. Pour moi, c'est la même chose avec n'importe qui. Je dois reconnaître que cela joue. Donc ça, non. Parce que je n'étais pas très précis sur le truc du témoignage. Ce que je trouve problématique dans le témoignage brut, c'est la question de savoir à qui s'adresse la personne. Il y a quelque chose d'assez artificiel. Si ce n'est pas travaillé, si c'est juste... Vas-y, dis-moi un truc. Voilà. À qui cela s'adresse. Il y a une espèce de fausse adresse publique. Comme si les gens avaient conscience de s'adresser à l'espace public. C'est souvent un peu artificiel. Alors qu'il peut être vrai quand c'est travaillé comme tel. Mais moi, je ne l'ai pas fait, ça. Donc en fait, cela ne s'est jamais posé plus que ça.

**Séléné :**

*Parce qu'à un moment, je ne sais pas. Mais je crois qu'au final, tu ne l'as pas revu. Mais il y a une prisonnière qui te dit qu'elle a envie d'écrire. Oui. Est-ce qu'au final, elle a écrit, est-ce que c'était juste pour te raconter qu'elle avait envie d'écrire ou est-ce que tu as senti où elle voulait aller ou pas quand elle te disait cela ?*

**Maxence :**

Si, si, c'est vrai. J'ai essayé de l'inciter, je lui ai réécrit. Après, j'avais même essayé tu vois de lui écrire en me disant que l'adresse pouvait peut-être aider à déclencher quelque chose, mais cela n'a pas marché.

**Séléné :**

*Oui, parce que tu leur écrivais des fois entre...*

**Maxence :**

Oui, c'est arrivé. Oui, je ne l'ai pas mal fait, même.

**Séléné :**

*Pourquoi ?*

**Maxence :**

C'était un peu dans l'idée d'avoir des échanges individuels. Qui ne soient pas directement liés à un échange dans le groupe.

**Séléné :**

*Oui. Parce que c'était des groupes de combien, souvent ?*

**Maxence :**

Ça dépendait. Entre 3 et 15. Mais souvent 5 ou 6.

**Séléné :**

*Et c'était des personnes... Volontaires ?*

**Maxence :**

Oui, en fait, volontaires, mais choisies par l'administration pénitentiaire.

Tu sais, c'est compliqué, ces trucs-là. Enfin, tu vois, en fait, c'est... Il y a une proposition qui est faite.

Les gens s'inscrivent. Et ensuite, l'administration... Dit, on va mettre lui, lui, lui, lui.

Mais moi, j'ai jamais su... De toute façon, j'ai jamais cherché à savoir les raisons pour lesquelles... Je veux dire, pour rentrer dans ce genre de choses, il faut... Il faut être beaucoup plus impliqué dans le temps long, dans le rapport avec l'institution. Tu vois ? À la place qu'était la mienne, sur des projets ponctuels comme ça, enfin, je veux dire, cela n'a pas de sens. Donc, je me suis dit, cela fait partie des données.

Dans l'échange de la correspondance. En fait, c'est aussi quelque chose que j'avais expérimenté dans un autre contexte. Dans une classe de collège. Je leur avais fait faire des photos et tout ça. Et puis, en fait, à un moment, j'étais là dans l'atelier avec toutes leurs planches contacts. Et puis, je leur avais écrit une lettre à chacun et chacune sur ce que je comprenais de tout ce qu'ils avaient voulu faire ou tout ce qu'ils avaient vécu, juste en regardant les images. Et puis, un peu d'échanges qu'on avait eus en classe. Mais en fait, c'était une classe de 25, 3. Donc, j'étais très frustré, si tu veux, du mode d'interaction, quoi. Et donc, à un moment, je m'étais mis à écrire... J'ai écrit une lettre, comme ça, et puis deux, et puis trois. Et en fait, j'ai écrit à tout le monde. J'ai écrit 25 lettres. Mais j'avais bien aimé faire ça. C'était vraiment des lectures de planches contacts. Et certains m'avaient répondu. Et donc, j'ai fait une publication avec ça.

**Séléné :**

*Avec leurs réponses et leurs...*

**Maxence :**

Ouais, alors, c'était pas systématique. En fait, j'ai mis toutes les réponses des élèves, mais pas toutes mes lettres. Je les ai sélectionnées. C'était assez fort. Donc, c'est vrai que j'ai réessayé ça, mais finalement, cela n'a pas si bien marché que ça. Oui, parce que les dynamiques de groupe... C'est pas du tout la même chose. Mais en fait, souvent, tu vois, tu essaies des trucs... Oui, il y a plein de trucs qui ne marchent pas. Tu vois s'il se passe quelque chose. La dimension expérimentale, elle est importante, quoi. Et alors, pour les expos... Oui, c'est vrai que cela va totalement bien. En fait, pour les expos, il y

avait systématiquement un journal. Il prenait à peu près cette forme-là. En fait, l'idée, c'était certains textes du livre. Pas tous. Et voilà, un montage... Avec des extraits, mais qui peuvent être lus le temps d'une exposition. Mais qui donnaient quand même des clés importantes. Et en fait, j'avais fait cela la première fois à Gwinzegal, à Guingamp, avant que le livre existe. Et en fait, c'est cette forme-là qui m'a aidé, en fait, à penser le livre.

Parce qu'en fait, à un moment, j'étais plutôt dans un grand récit continu. Et en fait, la forme du journal m'a conduit à écrire plutôt des articles, des textes plus courts. J'étais plus à l'aise dans cette forme-là. Et du coup, c'est la forme que j'ai gardée pour le livre, ce qui permettait aussi de mieux articuler les rapports texte-image. De mieux rythmer les rapports. Ce qui fait que le livre-là, tel qu'il est aujourd'hui, est vraiment à lire dans une continuité. Et alors après, l'autre chose importante, c'est que les images ont une forme toujours assez particulière, c'est vraiment des objets, des œuvres. C'est produit moi-même. Y compris les cadres. Parfois des objets un peu spéciaux. Des manières de les mettre ensemble. Ce procédé de tirage, là. Assez particulier. Ce type d'objet-là. Ce qui fait que cette image, elle a cette forme-là. Elle n'en a pas une autre. C'est ce truc-là. Avec à la fois l'ordre, le fait d'être posé comme cela sur un truc de bois.

**Séléné :**

*Du coup, les expos, elles se réinventaient quand même un peu à chaque lieu. La forme, en tout cas, dans le dispositif.*

**Maxence :**

Disons que... Oui, c'était très lié à l'espace. C'était très lié à l'espace. Et puis... J'ai eu de la chance aussi parce que les lieux dans lesquels je les exposais étaient toujours de plus en plus grands. Donc à chaque fois, je produisais de nouvelles pièces. Après, il y a des objets qui sont assez simples. Mais bon, assez simples, il y a toujours un travail sur le format, sur l'échelle. Elles étaient toutes légendées au mur. Ça, c'est une loupe. En fait, c'est un objet qui est épais comme cela à peu près. Et en fait, la feuille... C'est pas vraiment contrecollé. C'est juste un peu collé en haut et en bas. Elle rebique comme ça. Il y a une épaisseur comme ça. On pouvait poser la loupe sur la plaque de verre pour aller lire des trucs et regarder des détails.

**Séléné :**

*Par exemple, sur celui-ci, est-ce que... C'est lui qui a fait les images et après, c'est toi qui les a assemblées. Quand tu as fait tes montages, tes trucs dans ton atelier, est-ce que tu leur as montré, parlé, discuté de ça. Est-ce que déjà, c'était possible ?*

**Maxence :**

Écoute, bizarrement... Alors, il y a eu un peu de tout. Ça, oui, je me souviens quand même. Il n'y a que des cas à Saint-Gilles. Lui, c'était compliqué de lui faire signer l'autorisation.

**Séléné :**

*Il y avait une question de... Il ne voulait pas...*

**Maxence :**

Oui, mais en fait, si tu veux, c'est quelqu'un qui est un peu en guerre contre l'administration pénitentiaire. En fait, je pense que c'était l'idée même. Ce n'était pas par rapport à moi. C'était le fait même de signer un truc qu'il arrêtaient. Et puis finalement, il a accepté. Enfin voilà, je lui ai expliqué le truc. En fait, ce que cela a changé, c'était un peu si on pouvait le reconnaître ou pas. Or, cela aurait changé un peu le montage. Parce que là, en gros, c'est une super... C'est calé sur sa tête. Parce que je trouvais cela mieux que son visage. Sinon, j'aurais fait autrement. Mais je trouvais cela mieux comme ça. Et puis en fait, de toute façon, j'étais... J'étais très gêné de... Enfin, je ne voulais pas montrer des images dont on puisse sentir que les visages étaient cachés de manière ostensible. Voilà. Et donc, c'est ce qui fait le fait qu'il soit là, cela fait qu'on comprend très bien que s'il a une poubelle sur la tête, ce n'est pas pour cacher son visage.

C'est un accessoire. C'est un élément de sa composition. Ou lui, par exemple.

**Séléné :**

*Est-ce qu'il l'a vu, finalement ?*

**Maxence :**

Je ne sais même plus s'il a lu François. Parce que des fois, je leur ai envoyé le bouquin, mais je ne suis pas toujours sûr qu'il l'ait reçu. Mais lui, je crois que oui. Mais bon. Là, par exemple, je sais qu'on était proches de l'expérience, puisque en fait, on avait fait un truc équivalent dans le labo. Mais bon, c'était pas exactement comme ça. Emile, je lui ai demandé. Emile, je suis retourné avec des trucs comme cela dans la prison.

**Séléné :**

*Et pourquoi, déjà ? Pourquoi as-tu fait cela ?*

**Maxence :**

Ça, je le raconte dans le livre aussi, pareil, parce que ça, c'est des créations graphiques qu'il faisait dans sa cellule, qui était son histoire de constellation terrestre, où il retrouvait dans les reliefs de la Terre des figures animales qu'il associait à des mythes, etc. Moi, j'avais mis mentalement en rapport avec le fait qu'il se photographiait dans le miroir. Et ça, je lui ai montré parce que, notamment, il y avait ces éléments-là et que je voulais être sûr qu'il était d'accord.

**Séléné :**

*Et ça, par exemple, je ne sais plus si tu les signes. Comment tu les signes, celle-ci ? Parce que du coup, de ce que je comprends, c'est vachement lui qui décide. En tout cas, pour celle-ci et celle du pouce.*

**Maxence :**

Normalement, c'est écrit en collaboration avec... Je pense que c'est écrit en collaboration avec Julien H. En général, c'est ce que je fais. Dans le livre, c'est à peu près sûr.

**Séléné :**

*Et celle-ci, du coup, c'était l'idée d'un autre participant mais qui ne voulait pas montrer son visage.*

**Maxence :**

En fait, disons, c'est une dérive à partir d'un truc fait avec un autre. Et puis là, pour cela aussi, c'est réalisé avec... J'ai mis les deux femmes avec qui j'étais. Il n'y en a qu'une sur l'image, mais en fait, il y en a deux.

**Séléné :**

*Est-ce que tu répondais à des appels à projets ?*

**Maxence :**

Oui, parce que c'est le moyen de rentrer.

**Séléné :**

*Est-ce qu'il y avait des coordinateurs, coordinatrices, plutôt de l'ordre de la médiation qui faisait le lien entre la prison et toi ?*

**Maxence :**

Oui. Pas toujours, mais... Là, j'ai eu de la chance, en fait, parce que... En fait, au départ, je devais faire le projet à Strasbourg. Puis le truc ne s'est pas fait. Enfin, ce n'était pas vraiment un projet. C'était un atelier. Et en fait, après, quand j'ai pensé ce projet, je l'ai proposé. J'en ai parlé au point du jour et j'avais déjà fait un livre avec eux. On peut t'aider à le monter. Du coup, cela s'est beaucoup fait en Normandie pour cette raison-là. Et en fait, j'ai eu de la chance parce qu'en Normandie, c'était assez structuré. Ce qui n'était pas le cas dans toute la France. Il y avait des coordinatrices, toujours des femmes, des activités culturelles en prisons. Elles étaient super. En fait, le point du jour a assez vite organisé une réunion avec les coordinatrices de trois départements de Basse-Normandie. Il y avait même la directrice de la prison de Cherbourg. J'ai raconté ce que je voulais faire. Je me souviens, il y en a une qui a éclaté de rire parce qu'elle pensait que c'était totalement impossible. Elles m'ont très bien informé sur ce à quoi il fallait faire attention. Et donc ça, c'était important.

C'était hyper important pour moi.

**Séléné :**

*Oui, parce que c'est juste la porte d'entrée. Et puis elles ont une expérience. Elles connaissent très bien. Elles savent à qui elles s'adressent.*

**Maxence :**

Elles savent que... En fait, c'est marrant. Elles savent qu'il y a beaucoup de choses possibles et à quelles conditions. Et qu'en fait, il faut les écouter. cela a été très important, bien sûr. À Villepinte, il n'y en avait pas. C'était plus compliqué. En fait, moi, je voulais aller à Villepinte parce que c'était le même architecte que Mozac. Et donc, j'ai contacté la personne qui s'occupait de ça. Mais en fait, je ne sais pas, je pense que dans ces régions parisiennes, ils ont beaucoup de demandes et tout ça. Et en fait, je me suis dit, je ne demande pas d'argent, je veux juste faire le truc. Mais elle m'avait envoyé chier. Et en fait, après, je suis passé par le ministère. Et ils m'ont donné l'autorisation. Et du coup, là, je me suis fait carrément snobber. Donc, j'étais vraiment électron libre. C'était un peu bizarre, quoi. Personne n'organisait rien. Trop bizarre. Ouais, c'était bizarre. Mais bon, comme c'était la fin, j'avais un peu l'habitude. J'étais moins, tu vois. Je me suis un peu organisé, quoi. Mais c'était... Ce n'était pas facile. Je préférerais, quoi. Puis les coordonnatrices, c'était marrant, quoi.

**Séléné :**

*La question de l'adresse des expositions et du livre, etc. Qui est la destination de ça, de l'expo, du livre ? Est-ce qu'il a été question, à un moment donné, de faire des restitutions auprès des personnes ?*

**Maxence :**

En fait... Mais ça, c'est vraiment important. C'est important. Moi, je suis toujours arrivé dans ces prisons en disant à tout le monde, d'ailleurs, que je faisais un travail qui avait vocation à sortir.

Et que l'enjeu, pour moi, c'était l'espace public. Après, c'était important ce qu'on allait vivre ensemble et tout ça, mais que... Mais que j'étais pas là pour... Juste pour mener un atelier que j'avais une visée autre. Je crois que même, par honnêteté, envers tout le monde, c'était important de le dire. Du coup, comme je savais aussi que cela allait mettre pas mal de temps à sortir vraiment, je faisais des petits livrets que je donnais à tout le monde sur le travail qu'on avait fait ensemble pour qu'ils aient une trace.. J'avais fait des trucs carrés, comme ça. Une série avec pas mal d'images, quoi. Un truc assez généreux. Par prison.

À la fin de chaque atelier, je défilais. Et puis, une fois, je sais plus comment c'est arrivé. À la maison d'arrêt de Rouen, on a fait un collage de ces images-là. Dans un couloir. Assez grand, quoi. Un grand truc.

Je crois que cela y est encore. C'était plutôt bien, mais c'était parce qu'il y avait vraiment un endroit que je crois que c'est moi, je me suis dit cela serait bien de mettre cela là. Du coup, je l'ai proposé. On l'a fait. C'était drôle.

Mais j'ai pas... Non, j'ai pas... J'ai pas fait vraiment...

**Séléné :**

*Oui, l'idée c'était que cela sorte quoi.*

**Maxence :**

Ouais, pour moi l'adresse c'est vraiment l'espace public.

**Séléné :**

*Parce que dans certains projets, et dans en vrai pas mal de projets, j'ai l'impression que c'est quand même un truc qui est très poussé par les institutions, enfin l'idée de je sais pas, tu fais une résidence quelque part, il faut forcément que tu aies un truc avec les gens du territoire, mais pour autant, c'est quand même assez peu montré. Les projets, enfin cela atteint difficilement je trouve le statut d'œuvre, quoi, c'est poussé mais pour autant c'est pas montré dans le même ordre que d'autres projets. Ouais, je pense que peut-être c'est aussi, enfin cela vient du photographe ou de l'artiste qui dès le début, ou au fur et à mesure, a cette envie de donner une...*

**Maxence :**

Attends, moi je pense que, pardon c'est compliqué, mais j'ai l'impression qu'on a, aujourd'hui d'une sorte d'assignation assez forte à faire des projets de territoire, des projets collaboratifs, c'est devenu très à la mode, et c'est aussi une source de financement très forte pour les artistes, et donc il y en a quand même beaucoup qui font cela parce qu'il y a un financement.

**Séléné :**

*Oui, qu'ils ne l'investissent pas, enfin c'est une question de, au début je me suis posé la question de ne prendre que des projets qui étaient à l'initiative du photographe ou de l'artiste et qui n'étaient pas commandités par une institution, mais en fait, pour moi la question n'est pas vraiment là, c'est au final quelle est l'intention qui est mise par l'artiste ou le photographe de prendre la place, c'est plutôt, oui, est-ce que tu l'investis ou pas cette place-là.*

**Maxence :**

C'est ça, je suis d'accord, c'est cela un peu la question, et je pense que c'est effectivement pas tout le temps le cas.

C'est pas tout le temps le cas, non. Tu vois qui est Jean-Robert Dantou, je sais pas, tu vas peut-être le rencontrer, il est plutôt intéressant. Tu vois le travail de Latoya Ruby Frazer, c'est génial, c'est la notion of family, qui est son premier livre qui a été un succès, c'est complètement dingue, et qui a beaucoup, donc qui a beaucoup travaillé, là en fait à Braddock en Pennsylvanie, dans la ville industrielle, photographiée par Walker Evans d'ailleurs, mais surtout qu'elle, elle est issue d'une famille nord-américaine qui bossait dans ces industries déchues, et elle a fait tout un boulot, à la fois sur elle, sur sa famille, sur le territoire, et beaucoup en collaboration avec sa mère, et c'est magnifique, et les textes sont très forts, il y en a assez peu, mais ils sont, moi je trouve que c'est un livre vraiment très très fort, très beau, très fort, et ce qui

Je m'intéresse au travail de Jeff Wall depuis très longtemps, et bon, en France, il a une, en fait on le connaît plus, enfin les gens regardent plus son travail, alors que, moi j'ai beaucoup suivi depuis, je suis frappé par la diversité en fait de son travail, on a souvent l'idée comme ça, qu'il fait des tableaux, que c'est toujours pareil, tout ça, mais en fait, dans la manière de travailler, il y a des modalités de travail d'une variété complètement dingue, et, depuis quelques années, certaines images qui sont clairement des collaborations. Il y en a depuis longtemps, si tu regardes, par exemple, A Villager, la grande photo de fête en Turquie, il y a aussi une image, là récemment, qu'il a faite en Palestine, en 2020, je crois, un truc qu'il a fait avec un, en collaboration avec un collectionneur de vêtements historiques, enfin en fait, c'est

assez rigolo, de voir que chez un artiste comme lui, qui est associé à plutôt, voilà, le Grand Manitou, et en fait, il a fait vraiment des choses en collaboration.

L'autre chose que je voulais te dire, c'est que, pour moi, le rapport le plus important entre, disons, paroles et images, c'est, disons, l'idée de regarder avec les oreilles, disons, Jean-François Chevrier a appelé cela le regard selon l'écoute, et je trouve que c'est, moi je dis regarder avec les oreilles, parce que je trouve cela plus drôle, mais c'est un peu la même idée, quoi, c'est l'idée de se décentrer, en fait, en fait, je crois que plus qu'à un moment, je disais ça, je ne sais pas pourquoi je le reprends plus, parce qu'en fait, je trouve que c'est, en fait, je crois que l'idée qui m'intéresse le plus, c'est comment la collaboration est une pratique de l'art décentrée, voilà, et c'est le fait que l'artiste n'est pas complètement au centre, voilà, et que cela oblige à adopter d'autres points de vue, et j'ajouterais que, en fait, tout cela est lié, d'ailleurs, s'il y a des apports dans les sciences sociales, c'est notamment du côté du perspectivisme, ce qu'on appelle le perspectivisme, c'est l'idée d'adopter plusieurs points de vue sur une même réalité, alors cela vient de Nietzsche, dans la généalogie de la morale, c'est Nietzsche qui lance cette idée-là, quoi, que plus on multiplie deux points de vue sur une réalité, et plus on en a une vision juste, donc ça, moi, c'est vraiment, moi, c'est une idée que j'ai en tête tout le temps, et qui est pas juste du dialogisme, quoi, c'est pas juste du dialogue. Alors le perspectivisme, t'en trouveras des échos chez des anthropologues comme Vivier Rodecastro, voilà, chez un Français que j'aime beaucoup, qui s'appelle Didier Fassan, qui a beaucoup travaillé en prison, et qui a fait aussi, tu peux regarder dans une de ses leçons au collège de France, oui, c'est ça, c'est dans l'expérience de la frontière, tu verras dans ses cours au collège de France, il y a un truc sur la frontière, c'est la première leçon qui doit s'appeler rencontre, un truc comme ça, il raconte un même événement depuis trois points de vue différents, alors c'est pas de la photo, mais ça, cela m'intéresse beaucoup, et donc c'est en ce sens-là, tu vois, que, enfin, ce que je veux dire, c'est que, finalement, tout cela m'intéresse aussi du point de vue du document, c'est-à-dire que, et en termes d'information, c'est-à-dire que finalement, c'est pas juste pour se faire plaisir, ou pour, disons, redonner la parole à des populations opprimées, etc., oui, bien sûr, un peu, mais, en fait, sauf que surtout, cela permet de produire une représentation plus complexe, plus juste, plus, voilà, qui articule plusieurs points de vue, et donc, et c'est ça, je trouve, qui est encore très, très peu exploré, et notamment dans ce livre d'Ariella Azoulay.

C'est cela qui manque, je trouve, vraiment, c'est de prendre au sérieux ça, et de regarder ce que cela produit, vraiment, et y compris de la part des photographes, des gens qui font des trucs, mais qui regardent pas vraiment ce qu'ils font, tu vois, il y en a plein, en fait, c'est fou. Donc, moi, je continue à penser qu'il y a encore beaucoup de choses à penser autour de tout ça, encore.

**Séléne :**

*Je crois qu'on a répondu à toutes mes questions.*

**Maxence :**

Eh bien, c'est pas mal. C'est pas mal.

Ouais, mais de toute façon, n'hésite pas, si tu veux...

**Séléne :**

*Merci beaucoup pour ce temps.*

## Annexe 3

### Entretien de l'autrice avec Katherine Longly le 1 avril 2025, visioconférence.

#### Séléne :

*Pourrais tu me parler de ton parcours, j'ai vu que tu avais fait des études d'anthropologie et comment c'est un peu influencé ta pratique photo, enfin comment tu en es venue à la photo par l'anthropologie ?*

#### Katherine :

En réalité, c'est plutôt l'inverse : j'ai toujours pratiqué la photographie, aussi loin que je me souviens. Adolescente, je me promenais partout avec un petit compact argentique. Mais, comme pour beaucoup de personnes de ma génération ou de mon milieu, les études artistiques étaient perçues comme risquées par mes parents. Ils m'ont donc encouragée à m'orienter vers autre chose.

J'ai choisi de faire des études de communication. À l'origine, ce que je voulais vraiment, c'était étudier la photographie. Mais la communication me semblait être une option plus concrète, plus rassurante, tout en gardant un lien avec mes intérêts. Il y avait d'ailleurs quelques cours de photo dans le programme. Avec le recul, je ne regrette pas ce choix, car il faut reconnaître qu'une grande partie de notre activité consiste à rédiger des dossiers, chercher des financements, établir des partenariats. Cette formation continue donc à m'être utile au quotidien. Cela dit, j'ai parfois l'impression d'avoir perdu un peu de temps au début de ma pratique artistique. J'ai dû expérimenter seule ce que j'aurais aimé apprendre plus tôt.

Après ces études, je n'avais pas envie d'entrer tout de suite dans la vie professionnelle. J'ai donc suivi une année d'anthropologie, qui aujourd'hui occupe une place aussi importante que la photographie dans mon travail, voire davantage. Je suis très attachée à la photographie, c'est l'outil que je maîtrise le mieux, celui avec lequel je suis le plus en affinité. Mais au fond, ce qui constitue vraiment le cœur de mes projets, c'est la relation humaine. Il se trouve que j'utilise la photographie, mais cela pourrait tout aussi bien être un autre médium. En revanche, l'aspect relationnel, lui, ne pourrait pas être remplacé.

Ensuite, j'ai travaillé pendant trois ans, avant de reprendre des études à l'école Agnès Varda, à Bruxelles, pour approfondir mes connaissances techniques. J'avais besoin de me sentir plus solide techniquement, plus légitime dans ma pratique. Cette formation m'a permis d'acquérir les bases qui me manquaient.

#### Séléne :

*Est-ce que du coup tu considères ce projet ou les autres enfin comment tu les considères, est ce que c'est un projet collaboratif ? Participatif ? Comment tu les désignes ou comment tu les présentes parce que je trouve que la plupart des projets dans mon corpus l'essence même du projet c'est qu'il soit collaboratif enfin c'est la base et ça part de là en fait toi j'ai l'impression que la collaboration elle est venue naturellement enfin ça n'a même pas été trop une question, cc'est venu naturellement alors et du coup je trouve que ça change beaucoup de choses et je trouve que c'est... enfin voilà c'est ça mais du coup comment tu... est-ce que tu le désignes quand même comme ça ou pas ?*

#### Katherine :

Je ne sais pas trop comment je désigne ce que je fais. Je crois que la manière la plus juste, c'est de dire que je fais ce métier parce que ça me donne une excuse pour aller explorer un peu le monde. Je suis curieuse, j'adore les faits divers, les anecdotes, les petits hasards, les coïncidences... toutes ces choses-là. J'adore ça. Je suis super curieuse des mondes que je connais pas.

C'est ce qui m'avait poussée à faire un de mes premiers projets sur les concours de plus gros mangeurs. Parce que moi je pense que l'être humain est profondément logique, il ne fait pas des choses sans raison. Et c'est ça qui m'intéresse : découvrir cette logique-là. C'est ce qui revient dans tous mes projets. Quand je travaille sur l'alimentation, c'est pas juste sur ce qu'on mange, c'est pour comprendre comment les autres se positionnent face à la nourriture, parce que moi-même je m'interrogeais sur mon propre rapport.

Hernie et Plume, c'est pareil. C'est une plongée dans un univers que je ne connaissais pas bien. Et c'est aussi un pied de nez, un travail sur les stéréotypes qu'on projette sur l'autre. Il y a toujours cette idée de questionnement. Ces projets m'aident à répondre à cette question-là : pourquoi des gens vont décider de manger 4 kg de maroilles en une demi-heure ? C'est pas agréable, ni pour eux, ni pour personne. Mais il y a forcément une logique, une contrepartie. Et j'essaie d'aller chercher ça.

Donc oui, c'est un mélange entre des questionnements sociologiques et des méthodes artistiques. J'aurais pu être sociologue, mais je préfère la position que j'ai aujourd'hui. Je ne suis pas obligée d'être objective. Je peux assumer la subjectivité des témoignages. Et j'adore ça. Parce que la vérité que j'ai envie de raconter, c'est celle des gens. Et elle est vraie pour eux. J'aurais pu être journaliste, j'aurais pu être anthropologue, mais j'ai choisi autre chose. Parce que justement, je peux laisser les gens parler.

**Séléne :**

*Ouais comment t'es arrivé du coup à vouloir inclure le point de vue des personnes en leur distribuant des appareils ?*

**Katherine :**

Hernie et Plume, ça s'est vraiment construit très naturellement. J'allais souvent passer des soirées chez eux, et à chaque fois, ils me racontaient ce qui s'était passé le week-end précédent : des anecdotes un peu folles, des gens qui dansaient sur la table, des situations improbables. Ils me disaient souvent : « Tu n'étais pas là, tu aurais dû faire des photos, c'était trop drôle. » Je caricature à peine, parce que leurs fêtes, c'est vraiment quelque chose.

Alors je leur ai proposé un truc tout simple : je leur ai dit que je ne pouvais pas toujours être là, mais que s'il y avait des moments qu'ils trouvaient importants ou marquants, ils pouvaient eux-mêmes les photographier. Et c'est parti comme ça. C'était mon idée, mais avec leur envie à eux de partager ces moments avec moi.

Et c'est là qu'ils m'ont vraiment fait un très beau cadeau. Parce que dans ce projet, c'est leur intimité que j'expose. Ce n'est pas la mienne, même si je m'inclus toujours un peu dans mes projets, d'une manière ou d'une autre. Il y a toujours des traces. Mais ce n'est pas ce qui saute aux yeux. Donc oui, j'avais un peu d'appréhension au moment de leur montrer la première maquette. Il y a toujours un aller-retour dans mon travail, pour s'assurer que les personnes se reconnaissent dans ce que j'ai construit. Parce qu'il y a une narration derrière : choisir les images, les textes... tout ça, c'est une construction.

Et en fait, ils m'ont dit : « Oui, c'est nous. » Et là, je me suis rendu compte que c'était moi qui projetais des choses. J'imaginai qu'ils auraient du mal à assumer certaines images, mais c'étaient mes propres stéréotypes. Eux, ils assumaient complètement. Ils se reconnaissaient. Ils voyaient un portrait tendre d'eux-mêmes, et ils m'ont dit qu'on sentait que je les connaissais bien. Et ça, pour moi, c'était hyper fort.

Je me rends compte que même si je fais très attention à ma posture, je reste humaine et je peux aussi me projeter. Mais j'essaie toujours d'être claire sur qui je suis et pourquoi je suis là. Je ne vais pas prétendre que je suis juste là parce que ce sont mes amis et que j'aime faire des photos de mes amis. Oui, parfois on devient amis, on garde contact, on passe de bons moments. Mais à la base, je suis là parce que je suis artiste, parce que je suis curieuse, et parce que je m'intéresse.

Et dans cette relation, ce qui compte le plus, c'est l'honnêteté. Être claire. Ne pas faire semblant. Donc forcément, à un moment, on se pose la question : cette exposition, elle me sert aussi professionnellement. Elle fait avancer mon travail, ma carrière. Oui, j'adore transmettre ces histoires, elles me touchent, mais c'est aussi mon métier de les raconter dans un cadre artistique.

Et là, après la mort de Blicke (il avait vu les maquettes, mais pas l'exposition, ni la sortie du livre) Nicole m'a dit quelque chose de très fort. Elle m'a dit : « Ce livre, c'est la preuve que cette histoire d'amour a existé. Pas seulement dans ma tête. » Et ça, c'est le plus beau cadeau qu'elle pouvait me faire. Parce que je me suis rendu compte qu'on peut avoir des intentions différentes autour d'un même projet. Moi, j'y voyais un travail artistique, une narration. Elle, elle y a trouvé une reconnaissance, une forme de mémoire.

Elle m'a dit qu'elle avait offert le livre à son médecin traitant, à son psychiatre, parce qu'elle était fière de ce qu'elle avait vécu avec Blicke. Et ça, je ne l'avais pas anticipé. Elle s'est vraiment approprié ce livre, à un endroit que je n'avais pas vu venir. Et là je me suis dit : c'est juste. C'est exactement ce que ce travail doit permettre. C'était un cadeau incroyable qu'elle m'a fait.

C'est un peu différent à chaque projet, mais il y a une constante je travaille toujours avec des gens et j'essaye vraiment toujours d'être extrêmement attentive à cette question là d'inclusion pour le projet que je réalise maintenant avec Just My Luck avec Cécile Huppin on est en contact permanent avec les gens dont on a collecté les histoires on était informé pour mon projet sur la nourriture au japon, c'est à la base c des témoignages de dix personnes il y a eu un aller-retour permanent entre elle et moi pour voir si c'était ok la manière dont je racontais leur histoire c'est basé sur des entretiens de 2-3 heures et puis des images que les personnes ont faites et moi j'ai juste fait un peu chef d'orchestre dans tout ça et associé les images au texte et forcément couper dans le texte et couper dans leurs témoignages pour en retirer un aspect mais ça s'est fait vraiment en dialogue avec avec les personnes c'est quelque chose de voilà je fais vraiment attention à ça parce qu'on peut vite glisser et je pense que je vois venir un de ces jours la critique de pourquoi travailler au japon alors que des japonais peuvent faire ça très bien et je l'entends tout à fait mais A priori c'est pas un travail sur des japonais c'est un travail avec des gens dans un autre contexte et puis à partir du moment où on est en dialogue je pense que ça pose pas de problème, le problème c'est la manière de le faire et j'essaie d'être d'autant plus attentive à cette question là mais elle est présente depuis le début parce que ça me fait plaisir d'abord vraiment.

**Séléne :**

*C'est une envie ?*

**Katherine :**

Oui.

**Séléne :**

*Tu disais que tu leur avais montré la maquette est-ce que au fur et à mesure tu montrais tes images ou c'est seulement à la fin quand tu es arrivée avec la maquette ? Est-ce qu'il y avait cette idée de regarder ce que tu étais entre de faire, est-ce que tu leur offrais des images ?*

**Katherine :**

Oui oui ! Beaucoup. Pour Hernie et Plume je leur montrais à chaque fois je leur envoyais à chaque fois que je passais une soirée là bas le lendemain je leur envoyais les photos. Hernie et Plume ça a été un peu un long process parce qu'au début je pensais pas du tout faire un livre sur Nicole et Blicke, c'était un camping où on faisait la fête, il y a des fêtes incroyables dans ce camping il y a deux cafés dans un camping c'est une population vraiment incroyable ils se font tous des blagues tout le temps quand il y a un anniversaire ils sont tous déguisés c'était assez incroyable comme ambiance au début je me

suis dit je vais travailler sur ce camping et évidemment c'était Blieke la première fois que je suis allée dans ce camping je voulais juste savoir si les gens décoraient leur caravane à Noël comme ils décorent leur maison. En faisant une photo de la caravane de Blieke et Nicole ils sont sortis « qu'est-ce que tu fais ici, viens plutôt boire un verre à l'intérieur » et ça a commencé comme ça juste parce que j'arrive à me mettre dans des états où je dis oui à tout quand je travaille sur un projet parce que tout peut arriver peut-être qu'à d'autres moments « j'ai pas le temps désolé j'ai un rendez-vous » après mais là quand je travaille sur des projets je me mets en disponibilité. Blieke il me dit « viens à l'intérieur » ok d'accord et puis là tu vois à l'intérieur et puis j'adore les personnes ils racontent des blagues tout le temps c'était tellement drôle ils ont commencé d'abord à m'inviter à des événements dans le camping le mariage d'un chien t'as même pas idée des fêtes qu'ils peuvent faire là-bas c'est un super sujet mais en même temps j'arrivais pas à trouver la profondeur c'est des gens qui font la fête. Je suis allée y passer une semaine en immersion j'ai loué un petit logement et là il y a des trucs qui m'ont moins plu parce qu'il y avait des gens avec des opinions politiques très éloignées des miennes et donc j'avais du mal à me mettre en empathie. Je parle pas du tout de Blieke et Nicole, mais des autres personnes du camping et là je me suis dit tiens c'est autre chose si je fais un projet là j'ai perdu un peu la tendresse c'est pas ma façon de travailler j'ai besoin qu'il y ait ça alors c'est tout à fait super chouette de faire des projets sans tendresse parce qu'il y en a qui sont vraiment nécessaires c'est juste pas ma façon de faire travailler. Je me suis dit je me sens mal à l'aise avec le fait de faire un livre où on rigole en camping alors qu'il y a ces opinions là avec lesquelles je me sens pas en raccord et du coup finalement ça plus le fait que je passais plus en plus de soirées avec Blieke et Nicole chez eux que j'ai créé un lien, qu'ils ont commencé à me raconter leur histoire. Le travail s'est doucement recentré sur eux, et je trouve que c'est mille fois plus intéressant comme ça parce qu'il y a une vraie histoire racontée le stéréotype où on apprend à la fin que c'était un policier d'élite et donc il y a ce retournement je trouve que l'histoire était plus intéressante que simplement des gens dont certains sont un peu limite au fond de la fête dans un camping finalement ça prend toujours du temps de trouver la bonne perspective ça m'a pris 8 ans.

**Séléné :**

*Tu y allais à quelle fréquence par exemple ?*

**Katherine :**

Ça dépend des saisons un peu plus en été mais au moins une à deux fois par mois et là j'y vais encore de temps en temps. Blieke est décédé mais Nicole est toujours là parfois je vais lui rendre visite pour son anniversaire quand elle a besoin de faire des courses parfois sa voisine est en vacances on est toujours en contact je me demande à la fin de ma vie si je maintiens les contacts comme ça avec tous les gens de tous mes projets je ferais plus que ça j'aurais plus le temps d'en développer d'autres ça prend du temps.

**Séléné :**

*Pour les expos est-ce que tu as travaillé avec Nicole ? Tu lui en parlais, tu lui montrais ?*

**Katherine :**

Pas tellement comme elle avait déjà validé déjà les images du livre, c'était pas nécessaire de lui montrer un plan d'exposition c'est pas non plus son langage. Je lui ai montré des photos mais ce qui était important c'est de créer un lien entre elle et les gens qui allaient voir l'expo que ce ne soit pas les gens qui regardent Nicole de loin j'avais envie de créer un lien. Elle ne sort plus du tout de sa caravane, c'était inconfortable pour elle donc je ne vais pas la forcer je lui ai proposé de venir en vernissage de venir à une signature de livre mais elle n'est pas en capacité. Même pour faire ses courses elle est physiquement incapable de tenir en dehors de sa caravane donc je ne vais pas lui imposer ça une entrée dans mon monde, du coup j'ai trouvé une autre façon de faire j'ai mis une boîte aux lettres avec des cartes postales et donc les gens pouvaient laisser un petit mot pour Nicole et donc ça a fonctionné mais au delà de ce que j'ai pu imaginer j'ai des centaines et des centaines de cartes postales avec des petits mots pour Nicole et donc les gens ont pu écrire des

choses et je les ai apporté à Nicole même si le contact direct n'est pas possible j'essaie de trouver des espèces de moyens qui aient un lien symbolique qui existe, un canal qui peut être ouvert un canal de communication qui peut être ouvert entre les deux elle est encore en train de lire une carte postale par jour elle est encore en train d'épuiser le stock, il y a eu des belles déclarations d'amour ça a touché les gens cette exposition.

**Séléné :**

*Et est-ce que tu leur, au delà de montrer les images au fur et à mesure est-ce que vous en discutiez est-ce qu'ils te posaient des questions sur ce que tu faisais là, est-ce que vous discutiez de toi ton projet etc ?*

**Katherine :**

Oui juste avant Blieke quand il était encore vivant au premier vernissage non c'était pas vernissage d'Hernie et Plume c'était un autre vernissage et il était là pour le vernissage donc Blieke c'était quelqu'un. Il aimait bien aussi découvrir d'autres univers et faire plaisir après discuter de scénographie. Il me posait évidemment des questions sur la manière dont je travaille, ce que je fais etc mais on ne va pas rentrer dans le côté technique il me demandait comme on demande à quelqu'un qu'est-ce que tu fais dans la vie. « Où est-ce que tu vas avoir une expo ? » « Sur quel projet tu travailles » Mais tu vois un peu comme se parler de ce qu'on fait dans la vie.

**Séléné :**

*Même dans plus dans ta présence sur le camping et avec eux plus dans ce que tu faisais en dehors est-ce qu'ils te demandaient est-ce qu'ils comprenaient est-ce qu'ils étaient curieux ?*

**Katherine :**

Oui bien sur c'est des personnes assez intelligentes lui qui a été policier d'élite dans une division vraiment top niveau c'est quelqu'un qui comprend très vite les choses qui comprend très bien ça oui bien sûr tout de suite ils m'ont fait super confiance parce que je pense qu'il y a un truc humain qui est passé entre nous. On a commencé à passer une soirée j'ai fait aucune photo lors de notre première soirée on a juste vraiment échangé entre humains et donc il y a une confiance qui s'est établie et après ils m'ont laissé photographier vraiment tout et des moments super intimes parce qu'ils faisaient confiance en mon jugement et en ma capacité à montrer ou pas montrer et être respectueuse dans ce que je montrais ou pas ils m'ont donné accès à tous leurs albums de photos franchement j'aurais pu faire un livre vachement plus hardcore mais il y avait cette confiance sur ce que j'allais raconter d'eux et que j'espère pas avoir trahi parce qu'ils ont dit qu'ils se retrouvaient et Nicole a adoré le livre ils m'ont vraiment fait une totale confiance pour la sélection moi je revenais vers eux avec des propositions en étant tout à fait prête à entendre cette là je la veux pas il y a une photo de Blieke en sous-vêtements mais il l'assume aussi complètement donc ils m'ont vraiment fait totale confiance et après ils m'ont dit « on se reconnaît dans ton portrait » que demander d'autres ?

**Séléné :**

*Et du coup dedans il y a des images que toi t'as faites, des images que eux ont faites qui sont du coup en noir et blanc ?*

**Katherine :**

Qui sont retournées parce qu'il y a vraiment un changement de perspective donc tu dois aussi changer la perspective du livre.

**Séléné :**

*Et des images d'archives ?*

**Katherine :**

Ouais ça appartient à Blieke c'est lui qui avait collecté toutes ces images d'archives c'est sa collection.

**Séléné :**

*C'est lui qui te les a montrées ?*

**Katherine :**

Ouais je le questionnais beaucoup sur sa profession quand il était flic alors par curiosité humaine, je lui ai demandé de me raconter des histoires croustillantes et donc parfois il sortait son carton d'archives et il montrait. Cela l'a quand même vraiment beaucoup marqué. Ils n'habitaient pas au camping avant d'être à la retraite, ils habitaient dans une maison à Bruxelles c'est seulement à la retraite qu'ils se sont dit on va un peu changer de vie. Il n'a jamais réussi par exemple à redormir à des horaires normaux parce qu'il travaillait la nuit donc il est toujours resté décalé son boulot c'était vraiment très important pour lui. Il avait vraiment précautionneusement gardé toutes ses archives de cas pour lesquels il est intervenu qui étaient annotés avec des petits mots des petits post-it etc c'était hyper touchant et puis il y avait particulièrement une affaire qui l'a fort marqué où son équipe a tué un suspect parce qu'il menaçait les autres et donc il était impliqué là dedans ça l'a vraiment touché cette histoire là donc c'est en discutant ensemble que ces choses là sont sorties et puis qu'il montre de temps en temps une archive parfois leurs photos de vacances et sur 8 ans il y a moyen d'avoir des occasions de sortir tout ça quoi.

**Séléné :**

*Il y a aussi du texte dans le livre c'est quoi ?*

**Katherine :**

Un petit peu c'est des dialogues ou des sms et c'est juste un petit peu pour chapitrer ou donner les grandes quelques grandes lignes qu'on a besoin de connaître pour appréhender bien l'histoire par exemple j'avais envie de raconter comment ils se sont rencontrés parce que c'est absurde ça correspond bien tout était un peu absurde et drôle et et hasardeux enfin pas hasardeux mais dans le sens plein de coïncidences et j'avais envie de donner cette couleur là mais sans trop en dire sans que ce soit trop du texte. Il y a juste l'histoire de leur rencontre mais raconter de leur perspective via un dialogue, il y a l'histoire de leur perroquet parce que c'est le titre du livre et puis j'avais envie je sais pas si tu l'as senti en parcourant le livre mais il y a vraiment des chapitres donc il y a d'abord on fait connaissance avec le lieu et puis on fait connaissance un peu avec l'entourage et puis il y a leur perspective, il y a la fête et puis après il y a la maladie qui rentre dans leur vie et puis il y a la mort c'est un petit peu structuré comme ça. Un moment vous arrivez dans le chapitre où les amis sont plus tellement là mais la maladie commence à s'installer j'avais pas envie d'écrire moi ça mais j'avais quand même envie de donner un petit indice pour dire qu'on passait dans autre chose et donc c'est un texto qui dit simplement « ne viens pas aujourd'hui j'ai mal au dos » et sa mort elle est suggérée uniquement par ça « on est en soins intensifs », « on t'attend » et « il me manque », c'est des textos je voulais vraiment en dire le moins possible pour laisser parler les images qui sont assez parlantes mais en même temps donner quelques clés pour qu'on soit pas frustré non plus..

**Séléné :**

*Est ce que dans le livre tu racontes un peu le lien que t'as eu avec eux ?*

**Katherine :**

Oui mais en fait tu le vois pas forcément mais il y a de plus en plus d'objets que je leur ai offert par exemple dans le décor à un moment donné tu vois une photo au mur dessous du plastique qui est complètement jaunie par la clope mais il y a encore cette photo qui est là il y a une photo que je leur ai offerte de mon feuille il y a quelques éléments qui viennent de moi en fait dans leur décors il y a sur une photo tu vois toutes leurs cartes postales et il y a des cartes postales que je leur ai envoyées de mes voyages au Japon quand je partais là-bas donc je suis un petit peu en filigrane quand même de ces

images là.

**Séléné :**

*Juste toute bête la question pour les dialogues est-ce que tu t'as enregistré ou est-ce que c'est après en sortant tu t'écrivais ?*

**Katherine :**

Alors on a fait deux fois une session où je leur ai demandé si je pouvais les enregistrer et je leur ai reposé redemander de raconter des choses qu'ils m'avaient racontées par ailleurs pour être sûr d'avoir bien leurs mots à eux leur façon de raconter pas oublier des détails importants donc on a fait deux fois un enregistrement sur les 8 ans mais bon je connaissais. Ca donne de la couleur aussi d'utiliser leurs mots à eux pas les miens on raconte tout à fait autre chose et j'avoue que c'est vrai qu'ils m'ont raconté les mêmes histoires plusieurs fois aussi sur 8 ans ils oubliaient qu'ils m'avaient déjà raconté un truc à un moment je les avais quand même bien en tête la rencontre je l'ai entendue quelques fois mais c'est toujours aussi truculent quand ils le racontent.

**Séléné :**

*Est-ce que dans ce projet là tu préfères plutôt le livre ou l'exposition ? Quelle est la forme qui est le plus ou t'as pas forcément de préférence ?*

**Katherine :**

J'ai pas forcément de préférence c'est deux formes que je considère complètement différentes d'ailleurs je repars à zéro quasi pour les deux formes pour tous mes projets y compris le projet sur la nourriture c'est vraiment deux formes qui n'ont rien à voir je prends le même plaisir à retravailler les deux formes après les deux ont des avantages et des inconvénients l'expo tu es en contact direct avec les visiteurs c'est plutôt agréable j'aime bien aussi créer des moments dans l'expo qui créent aussi la rencontre entre les visiteurs par exemple le projet sur l'alimentation j'ai fait une performance où je faisais de la soupe miso au milieu de l'expo du coup ça a pris un peu de temps les gens venaient voir et ils buvaient une soupe ensemble créer du contact aussi dans l'expo il y a ce moment d'être confronté au public mais en même temps le livre c'est super aussi parce que ça voyage beaucoup plus facilement qu'une expo c'est pour ça que tous mes livres je les ai fait en anglais à la base pour pouvoir les faire voyager et donc ça marche vraiment bien et puis j'ai eu la chance de travailler avec un éditeur qui a beaucoup travaillé à ça aussi qui est excellent dans la diffusion internationale et donc Hernie et Plume on m'a proposé une exposition au Japon parce que les gens avaient adoré le projet Hernie et Plume ils avaient eu accès grâce au livre pas grâce à l'exposition ou à des photos d'expo qu'on voit c'est vraiment quelque chose de différent, complémentaire mais qui coûte un bras les deux oui c'est sûr ça c'est vraiment un peu le problème trouver les financements pour tout ça ça commence à me fatiguer sérieusement.

**Séléné :**

*Là t'as fait comment pour le livre et pour le livre c'était comment par exemple ?*

**Katherine :**

J'ai eu une aide à l'édition de l'administration de la culture en Belgique, mais ça ne suffit évidemment pas donc il a fallu faire une campagne de pré-achat qui permet de sécuriser le financement et puis j'ai pris un risque financier en mettant de l'argent en poche.

**Séléné :**

*Je te remercie pour cet échange.*

## Annexe 4

### Retranscription de l'entretien entre Mathieu Farcy et Brigitte Patient<sup>171</sup>

#### **Brigitte Patient :**

*En 2023, Stimultania invitait l'artiste-photographe Mathieu Farcy pour sa résidence de création cinq étoiles à Givors, une résidence financée dans le cadre du programme Capsule du ministère de la Culture. Au fil de ses séjours réguliers, en prenant le temps de la rencontre, le temps du lien, Mathieu Farcy a travaillé avec une dizaine d'habitants de Givors. Ils ont réalisé ensemble des œuvres collectives, des photographies qui racontent ce qui fait refuge pour eux.*

*Je cite Mathieu Farcy. « Ensemble, nous avons imaginé ces œuvres comme des résistances, des actes d'affirmation de soi, des refuges pour les histoires qui dorment au fond de nos ventres, des images comme des manifestes poétiques. Je suis donc allée à Givors avec mon petit magnétophone à la demande de Céline Duval, directrice de Stimultania.*

*J'y ai rencontré Yamina, Philippe, Amélie, Médie, des habitants de Givors, qui ont bien voulu me raconter ce travail de création avec Mathieu Farcy. Vous allez les rencontrer, mais avant, chapitre 1, Mathieu Farcy vous parle de cette résidence dans cette ville tout près de Lyon. Il pleut beaucoup à Givors, mais c'est pas grave, on est installé dans les locaux de Stimultania.*

*Vous savez que le pôle de photographie Stimultania est à Strasbourg et à Givors. À Strasbourg ont lieu les expositions, toutes les activités avec différents publics. À Givors, ce sont vraiment des moments de création, de résidence.*

*En l'occurrence, là, on va parler de la résidence de Mathieu Farcy qui s'est déroulée cette année, en 2023. Mathieu, vous êtes en face de moi, vous êtes patient, vous attendez que j'ai fini de parler, je vais vous donner la parole pour que vous me racontiez déjà au départ un peu comment s'est introduit cette résidence dans votre vie. Vous avez répondu à un appel, je suppose.*

*Comment ça s'est passé ?*

#### **Mathieu Farcy :**

Je suis arrivé à Givors en résidence à l'invitation de Stimultania et de Céline Duval, sa directrice, que j'ai rencontré plusieurs fois auparavant et qui un jour m'a dit, si ça t'intéresse, on a une résidence qui s'appelle 5 étoiles, à Givors, pour travailler avec les habitantes et les habitants de Givors.

#### **Brigitte Patient :**

*Elle ne vous a rien dit d'autre ? Il n'y avait pas de thématique, de ligne éditoriale pour cette résidence ?*

#### **Mathieu Farcy :**

Non, il n'y avait pas de ligne éditoriale, c'était vraiment une carte blanche, en sachant que le travail que je mène depuis des années, c'est de travailler avec des gens et pas de travailler sur eux. Et je pense que c'est ça qui intéresse Céline, d'avoir un regard qui soit construit avec des habitantes et des habitants de Givors. Et j'ai quand même écrit, avant d'arriver, une

---

<sup>171</sup> PATIENT Brigitte, *D'amour et de rage*, épisode 1 : *Mathieu Farcy*, [En ligne], SoundCloud, dans le cadre de l'exposition à Stimultania, mis en ligne en 2024. URL : [https://soundcloud.com/user-126540560/damour\\_et\\_de\\_rage\\_episode01\\_ma](https://soundcloud.com/user-126540560/damour_et_de_rage_episode01_ma). Consulté le 7 mars 2024.

note d'intention et un projet qui m'a amené ici et qui était un projet autour de comment le corps plie sous le capitalisme et comment est-ce que créer des œuvres d'art ensemble ou rêver ensemble permet de déplier les corps.

**Brigitte Patient :**

*Déplier les corps ou déplier les âmes ou les deux en même temps ?*

**Mathieu Farcy :**

Je pense qu'il n'y a pas trop de différence entre le corps et l'âme, je pense qu'on a fait une séparation. Justement, c'est intéressant de rebondir là-dessus parce que tout le projet est assez lié à une autrice qui s'appelle Donna Haraway, qui est une philosophe américaine et qui milite justement pour la disparition de la séparation corps et esprit et qui dit que vraiment c'est la même chose et même qu'on a intérêt à renouer les deux ensemble et à lier les deux ensemble.

**Brigitte Patient :**

*Et justement, le titre du livre, puisque maintenant il y a un livre, c'est un extrait de ce texte ?*

**Mathieu Farcy :**

D'amour et de Rage, oui, c'est extrait d'une citation, je l'ai sous les yeux, et c'est « L'amour et la rage contenaient les germes d'une guérison partielle malgré une avalanche de destruction ». Et donc l'idée, c'est justement d'aller rencontrer des gens et de leur dire où est votre rage, où est votre amour et comment est-ce qu'on photographie ça ensemble, comment on imagine des photos à partir de ça ?

**Brigitte Patient :**

*Alors ça, c'est l'idée directrice de la résidence. Ensuite, il y a la réalité. Vous prenez une voiture, un train, peut-être un train, vous arrivez à Lyon. De Lyon à Givors, il y a dix minutes ou quinze minutes de trajet, et vous débarquez à Givors. Que se passe-t-il à ce moment-là, Mathieu Farcy ?*

**Mathieu Farcy :**

J'arrive un dimanche à Givors. Le marché vient de se terminer. Les rues sont très masculines et je me demande ce que je fous là. Je ne connais personne. Stimultania est fermé, puisque je suis arrivé un dimanche. Je voulais arriver un jour avant l'ouverture de Stimultania et j'ai un peu erré en ville en me disant mais qu'est-ce que je fous là ? Finalement, le lendemain, Stimultania a ouvert et j'ai commencé à rencontrer des personnes et à travailler avec elles. Ça, c'était un premier point d'entrée quand même, ce premier sentiment dans la ville, de me dire tiens, une ville qui est si masculine, si dure, même en termes d'architecture, c'est une ville qui est écrasée entre le Rhône, Lyon, Vienne qui est à côté et qui est un peu l'enfant pauvre de tous ces espaces. Il y avait forcément, par rapport au sujet qui m'intéressait, des corps pliés par la manière dont on vit, il y avait forcément des gens avec qui on allait pouvoir raconter des histoires et assez vite j'ai rencontré des gens avec qui raconter des histoires.

**Brigitte Patient :**

*Mathieu, comment vous les avez rencontrés ? Parce que c'est pas facile, là on voit les gens passer dans la rue, ils ne s'arrêtent pas forcément. Donc est-ce que c'est l'équipe de Stimultania qui vous a permis de les rencontrer ou c'est vous qui allez directement à la rencontre d'une ou deux personnes qui vous semblent abordables ?*

**Mathieu Farcy :**

Eh bien c'est un peu des deux, il y a des gens que j'ai rencontrés dans la rue, il y a des gens qui habitent dans la rue et d'autres que j'ai rencontrés par Stimultania qui m'a aussi fait découvrir des associations, des collectifs qui sont ici. Donc

c'est assez mixte en fait, les gens qui ont bien voulu travailler avec moi viennent de différents horizons et c'était ça qui m'intéressait aussi, c'était de ne pas avoir qu'un groupe mais vraiment un ensemble de gens qui avaient envie d'imaginer des images avec moi.

**Brigitte Patient :**

*Vous avez travaillé face à face en duo à chaque fois, il n'y a pas de création de groupe ?*

**Mathieu Farcy :**

Non c'est que des travaux en duo effectivement parce que les histoires que m'ont racontées les unes et les autres étaient quand même des histoires intimes, assez difficiles pour certaines et je crois au fait que la création peut se faire à plusieurs mais que dans un groupe il y a des choses qui se disent pas ou qui se disent différemment et là j'avais envie vraiment de les dire en face à face et de les dire à deux, d'imaginer les images ensemble et d'être vraiment dans cette relation d'un duo.

**Brigitte Patient :**

*Ça veut dire qu'avant le travail de la photographie il y a tout un temps d'échanges, de rencontres, de petits cafés à boire avec les unes et les uns. Vous avez sans doute une façon d'écouter, d'enregistrer ce qui se dit pour que votre envie de faire image ?*

**Mathieu Farcy :**

Effectivement, j'ai l'impression que mon travail ou ma matière première c'est l'écoute et la photographie c'est la conclusion de cette écoute et le moment de faire image en fait émerge de nos échanges donc il y a effectivement tout un temps d'attention mutuelle, d'écoute, d'écriture, de rencontres qui à un certain moment donne naissance à un désir de faire image ou une histoire donne naissance à un désir de faire image.

**Brigitte Patient :**

*Quand est-ce qu'il y a écriture Mathieu dans tout ce travail ?*

**Mathieu Farcy :**

Il y a écriture tout le temps, écriture vraiment dans un carnet, chaque rencontre avec les participantes et les participants. C'est vraiment pour moi une manière d'organiser ma pensée, justement d'être attentif à l'autre, c'est-à-dire, tu viens de me dire ça, je le note, quelques semaines après on se retrouve, on s'était dit ça, on s'en était arrêté là, comment on peut continuer et donc c'est vraiment un passage obligé de mon travail.

**Brigitte Patient :**

*On va ouvrir le livre qui est là, qui est édité par Stimultania, où il y a le résultat de cette résidence, tout ce travail que vous avez fait avec toutes les personnes que vous avez rencontrées. Là vous vous arrêtez sur une photo en noir et blanc.*

**Mathieu Farcy :**

C'est une photo qu'on a imaginée avec Elisa, qui était à la fois habitante de Givors et qui était en service civique chez Stimultania, qui est venue me voir un jour alors que je travaillais ici en me disant mais si on travaille chez Stimultania, on a le droit d'être dans le projet ? Je dis bah oui bien sûr. Et elle m'a raconté des histoires autour de son rapport à la terre, de faire partie de la terre comme matériau, d'avoir un regard peut-être un peu perdu sur le monde ou un peu voilé sur le monde. Donc on a deux images, c'est un peu un diptyque mais qui fonctionne sur plusieurs pages. Il y a cette première image où effectivement c'est une image en noir et blanc, un clair obscur, où son visage est recouvert d'une terre très humide. Elle a les yeux fermés, donc elle est assez masquée. Et c'est vraiment l'ouverture du livre sur quelque chose qui était peut-être une forme de disparition pour elle. Et un petit peu plus loin, il y a une image qui est faite au même moment où en fait elle a un regard très droit et c'est un peu le début du corps du livre. Le reste c'est une introduction,

les images d'avant c'est un peu une introduction. Et là elle nous fixe très directement et on sent qu'elle ne va pas trop se laisser faire.

**Brigitte Patient :**

*Ces images sont en noir et blanc, ces deux images-là, alors que beaucoup d'autres sont en couleur, qu'est-ce qui a fait que ces images-là, Mathieu, ces images avec Elisa sont en noir et blanc ?*

**Mathieu Farcy :**

En fait, c'est quelque chose qui apparaît aussi dans notre échange. Quand elle me dit tiens j'ai ce rapport à la terre, je lui dis la première image que j'ai, parce qu'on travaille quand même beaucoup comme ça avec toutes et tous, c'est quelles images apparaissent quand on se raconte des choses qui nous sont arrivées dans la vie. Moi quand elle me racontait ça, je lui dis bah j'ai l'image de ton visage recouvert de terre. Et après, avant même de faire les images, en fait on se dit mais comment on les fait ? Quel type de lumière ? Parce que là effectivement on a choisi du noir et blanc, qui lui semblait plus nécessaire, je pense, pour pas qu'il y ait le côté sale de la terre, mais vraiment le côté matière. Mais on s'est demandé aussi dans quelle lumière elle était, donc là c'est un clair obscur, c'est quelque chose de presque inquiétant, elle sort du sombre. En plus des histoires, il y a aussi toute cette idée ensemble de réfléchir à la forme que va prendre l'image.

**Brigitte Patient :**

*On tourne quelques pages parce qu'il faut savoir quand même Mathieu, mais vous le savez, que j'ai rencontré certains des participants, je ne sais pas comment vous les appelez, les gens qui participent avec vous à ce travail ?*

**Mathieu Farcy :**

J'hésite toujours, ce sont mes co-auteurs et mes co-auteurs, ce sont des artistes, j'aime bien le terme d'artistes spontanés, ils ne savent pas forcément qu'ils ont des choses à raconter, qu'ils ne sont pas forcément prêts à le faire. On peut dire artistes spontanés, ça me va bien.

**Brigitte Patient :**

*Alors là on s'est arrêté sur une autre image.*

**Mathieu Farcy :**

Donc là c'est une image qu'on a pensée avec Nabil, qui est effectivement un des artistes spontanés avec qui j'ai travaillé et qui ne pourra pas venir là durant les deux jours de sortie du livre. On s'est rencontré assez tardivement dans le projet, dans la dernière période où j'étais présent à Givors. Nabil m'a raconté à quel point l'usine lui a broyé le cœur et le corps, et à quel point ça a été difficile justement pour son corps de se remettre de l'usine. Et donc là on a une image de lui où il est appuyé contre une usine, contre le mur d'une usine, il est en tenue de travail et il a la tête contre le mur et le reste du corps qui est vraiment presque posé sur l'usine. On a pas mal d'images de ce moment-là parce qu'on avait fait plusieurs mises en scène et on s'était demandé comment est-ce qu'on raconte qu'on subit l'usine et l'usine là on la représente par le bâtiment. C'était assez touchant de travailler avec Nabil parce que c'est un garçon qui est très bien habillé, très chic. Alors ça c'est mes projections mais j'imaginai pas qu'il allait venir travailler avec moi et c'est lui qui est venu me voir en me disant ce que tu as raconté de ton travail ça m'intéresse et j'aimerais bien participer. Il a été très engagé dans nos travaux et dans nos images et il a bien voulu se mettre en scène. Après on a fait des images beaucoup plus délicates avec lui où il y a une libellule qui est posée sur ses lèvres qui raconte une rééclosion ou un retour à la nature et j'étais très touché qu'il ait cette confiance et ce désir et cette confiance de venir faire ça avec moi.

**Brigitte Patient :**

*Oui Mathieu là vous venez de dire je suis très touché, j'étais très touché qu'il vienne pour travailler avec moi. Là la résidence est terminée, le livre est là, sur cette table on va pouvoir l'acheter, on va pouvoir le regarder. Vous en sortez de quelle façon*

*cette résidence ? Est-ce qu'elle va disparaître au fur et à mesure du temps dans votre esprit ? Elle ne va pas disparaître parce qu'elle est là en image, le livre est là, mais dans votre vie qu'est ce que ça fait ?*

**Mathieu Farcy :**

C'est une continuité dans ma pratique de faire cette résidence. Après en fait chaque travaux d'art en commun que je mène ou qu'on mène avec des gens créent des amitiés, des liens très forts, des choses qui disparaissent aussi parce qu'on s'est dit ce qu'on avait à se dire. Mais il y a des gens qui restent très proches et dont je suis encore très proche et avec qui je travaille plus pour autant. Donc je pense que ça me touche humainement et ça me grandit humainement d'entendre d'autres manières de vivre que la mienne. Et à la fois c'est un peu une continuité dans le sens où je pense qu'on dit souvent que l'art ne doit pas avoir de but ou d'objectif et je suis en total désaccord avec ça et je pense qu'on peut en tant qu'artiste avoir une place sociale et une place d'attention, une place créer du lien entre les gens. Et donc j'ai l'impression d'en sortir grandit à chaque fois d'avoir été avec d'autres gens à produire des choses et pas tout seul dans mon coin.

**Brigitte Patient :**

*Oui parce que dans ce livre il y a des personnes qui sont représentées ou dont les photos ont été éditées donc que vous n'auriez peut-être jamais rencontré sans cette résidence. Je pense, enfin c'est peut-être pas un bon exemple, il y a enfin tous d'ailleurs. Il y a Mina qui est une personnalité forte avec qui j'ai discuté. Il y a aussi Mehdi. Mehdi comment imaginez qu'il allait travailler avec vous dans cette résidence alors qu'il est SDF et qu'il vit actuellement sur un matelas sous un kiosque ? C'est absolument improbable.*

**Mathieu Farcy :**

Je sais pas si c'est improbable, en tout cas c'était passionnant de travailler avec Mehdi qui m'a dit assez rapidement, parce que la résidence c'est quand même orienté sur la question du refuge, de quoi ça nous protège et où est-ce qu'on se protège. Ça c'est un peu l'évolution et le centre de ce qu'a été le travail. Et il m'a dit mais moi si tu veux que je te montre ce que c'est un refuge, donne-moi un appareil photo et je te montre. Et donc je vais donner un appareil photo et le centre du livre c'est huit images qui ont été faites par Mehdi. Il a eu deux appareils photo jetables pour raconter son refuge. Et j'ai trouvé que c'était merveilleux d'avoir son point de vue. Il fait des images que moi j'aurais certainement pas faites parce que c'est un point de vue beaucoup plus direct que lui peut assumer alors que moi j'aurais jamais assumé de faire des images aussi directes. Et c'est un peu ça en fait, la joie dans ce travail c'est pouvoir lâcher prise de ne plus être l'auteur au centre de quelque chose mais de le faire à plusieurs et de, c'est pas diluer la responsabilité mais c'est grandir ensemble quoi.

**Brigitte Patient :**

*D'ailleurs c'est étonnant mais ce livre n'est pas signé. Enfin il n'y a pas votre nom quoi. Il n'y a pas indiqué un livre de Mathieu Farcy ou Mathieu Farcy auteur.*

**Mathieu Farcy :**

Je l'ai rajouté à la fin parce qu'on s'est rendu compte quand on a reçu le livre que mon nom n'apparaissait pas dedans. Et à la fois je suis je pense que c'est un acte manqué et j'en suis assez content. Je l'ai quand même rajouté notamment pour signer le texte que j'ai écrit au début et qui ouvre le livre.

**Brigitte Patient :**

*Dans les conversations que j'ai eues avec Yamina, avec Philippe et d'autres artistes spontanés comme vous dites, c'est cela ? Certains versaient le titre c'était pas d'amour et de rage, c'était de rage et d'amour comme si la rage arrivait en premier. Pour vous si vous aviez la possibilité de bouger cette citation ce serait quoi l'ordre des choses ?*

**Mathieu Farcy :**

Ce serait presque impossible parce que ce serait les mettre au même niveau quoi. Dire que c'est deux énergies qui peuvent aller ensemble pour transformer le rapport qu'on a au monde quoi. Soit une rage bien sentie vis-à-vis de ce qui nous arrive ou soit un amour bien senti aussi pour autrui.

**Brigitte Patient :**

*Merci, merci Mathieu.*

**Mathieu Farcy :**

Merci à vous.

## Annexe 5

### Retranscription de l'échange entre Mathieu Farcy et Amandine Mohamed-Delaporte dans le cadre du Festival 9ph à Lyon, le 24 mai 2025.

#### **Amandine Mohamed-Delaporte :**

*Bonsoir ! Pour conclure ces dialogues, je vais présenter Mathieu Farcy, avec qui on va discuter, toujours sur ces phénomènes de résistance. Alors, d'abord, tu es photographe, mais auparavant, tu as été dans le milieu de l'éducation spécialisé, et ensuite, tu t'es formé à la photographie, mais dans école de journalisme. Suite à cela, tu démarres une carrière dans le milieu de la photographie, où tu réalises des premiers projets qui interrogent ta manière de faire et d'aborder l'autre. Et ainsi, comme tu le dis, tu places la question de la disqualification sociale au centre de ton travail. Et deux projets vont naître de cette nouvelle manière d'apporter la production artistique et les formes que tu vas nous présenter par la suite.*

*Les différents travaux que tu mènes prennent racine dans les rencontres, et ces rencontres sont les partages des histoires qui se racontent. Et pour toi, l'art est une manière de prendre soin de l'autre, et tu l'impliques dans cette réflexion que tu mènes, les documentaires horizontaux, pour lesquels tu impliques les participants, et en considérant que l'autre est autant responsable de la co-création. De manière générale, tu t'intéresses à ce qui touche aux vivants et à son récit, social, politique et intime, des corps en résistance, et en particulier face à leur trauma.*

*Alors, en prenant le parti de faire avec, tu ne travailles pas sur un sujet, mais tu t'engages dans tes projets, des collaborations, desquels émergent une pluralité de formes, de langages. Tu crées, avec Perrine Le Querrec, le duo ply.*

*Alors... Le festival, cette année, t'a invité justement pour donner une des potentielles réponses de ce que c'est un phénomène de résistance et un récit potentiel. Je vais te poser ces questions, et tu vas y répondre à ta manière. Donc, est ce que pour cette première tentative de réponse, tu peux nous présenter « La part du feu », raconter comment celui-ci a pris forme, quels ont été les éléments d'élancheur, comment s'est développée la rencontre et l'échange tout au long de ce projet, et comment les formes, les œuvres ont émergé, qui finalement, dans ce projet.*

#### **Mathieu Farcy :**

Merci pour cette présentation, merci au festival pour l'invitation, je suis très touché. Je vais essayer de ne pas bafouiller dans ce que je vais raconter. Effectivement, le centre de ma pratique, c'est comment est-ce que en tant que photographe, en tant qu'artiste, on travaille pas sur des gens, je trouve que c'était une position qui était très difficile quand j'ai commencé de travailler sur quelque chose, et donc comment est-ce qu'on essaie de travailler avec des gens, et comment est-ce qu'on les rends co-auteur, co-autrice des œuvres, qui vont les regarder, à partir de leurs récits. Je travaille avec des gens qui n'ont pas accès au fait culturel, ou peu accès à la production ou à la consommation. Qui n'ont pas l'occasion de se représenter ni eux, ni leur enveloppe extérieur, ni leur monde intérieur.

Et dans le travail qui s'appelle « La part du feu », c'est un travail qui a été mené avec des gens qui ont été enfermés à certains moments de leur vie, que ce soit en hôpital psychiatrique, en prison, avec des personnes dans des centres d'accueil pour demander d'asile et j'allais voir ces gens-là pour leur demander comment ça va avec leur peau. C'était un peu mon point d'entrée, parce que j'avais fait un travail pour un autre travail qui s'appelle « je n'habitais pas mon visage », qui prenait pour postulat que la première rencontre c'est par le visage, et que la deuxième rencontre c'était par la peau. Comme tu l'as dit, j'étais un éducateur spécialisé pendant un moment, et dans mes études j'avais croisé un livre de

Didier Anzieu qui s'appelle « Le moi-peau », qui m'avait beaucoup touché, parce que notamment il expliquait que la création psychique se fait notamment par cet enveloppe et l'attention qu'on lui porte.

Et donc quand on est dans plein d'endroits où cette attention est plus présente, c'est plutôt un prétexte pour venir se rencontrer, parce que les gens racontent des histoires de peau. Dans ma manière de travailler, jusqu'à maintenant, j'ai surtout travaillé sous forme de duo, donc je rencontre des gens, ces manières peu flottant pour avoir des institutions qui sont assez totalitaire et qui laissent des petites brèches, et on se croise, on se rencontre, on se tourne un peu autour, et à un moment on a envie de travailler ensemble. Et en fait, je dit souvent que mon outil de fait mon petit travail principal, c'est mon carnet, parce que les gens me racontent un peu ce qu'ils ont voulu me raconter, il n'y a pas d'obligation de passer par le récit de vie quand on travaille ensemble. C'est vraiment on se voit, desfois on s'ennuie, il y a pas beaucoup de temps de mou, mais il y a aussi des temps où il se passe quelque chose, et c'est comme si on avait une énorme pelote de laine au milieu de la table, entre nous, et qu'à un moment il y a un fil qui sort de ça. Donc là, ce qu'on va regarder, c'est plein de formes, mais qui sont les aboutissement de ce processus d'écoute, d'attention, ça c'est un projet qui a duré presque 3 ans.

Ou il n'y a pas d'obligation de présence c'est que c'est des gens qu'on rencontre dans des contextes d'enfermement, sauf quand on n'a pas le choix. Donc j'ai rencontré un peu librement, et quand ils ne n'en peuvent plus, et quand c'est bien trop compliqué, ils les abandonnent, et reviennent quelques mois plus tard. Il y a aussi des œuvres qui prennent beaucoup de temps, qui ne sont pas longues à produire mais sont longues dans le tissage de relation.

Donc ça, c'est l'image du loup, c'est Romane, on s'est rencontré au collège, elle avait déjà un parcours en psychiatrie à ce moment-là. On parle un peu de ça, parce qu'on travaille ensemble, et elle m'a dit un jour, « j'ai disparu, j'ai vu dans les yeux des autres que je disparaissais ». Et c'est elle qui m'a dit qu'on pourrait prendre une photo de moi enfant avant la disparition, et montrer cette disparition. Donc ça, c'est que le travail de Romane.

**Amandine Mohamed-Delaporte :**

*Justement, dans ce travail « La part du feu », c'est une suite d'explorations des formes qui sont assez conceptuelles. Est-ce que tu peux développer comment tu vas donner une forme en fonction du récit, et quel sens tu vas essayer d'explorer ? C'est pas une pratique un peu expérimentale des photographies, mais c'est plus conceptuel depuis tes notes ?*

**Mathieu Farcy :**

En fait, là on va sortir beaucoup de la photographie, notamment parce qu'il y avait des histoires qui ne logent plus dans la photographie. La forme arrive derrière l'histoire, et à un moment, elle donne un signe, elle va servir. Des amulettes.

Des fois, on dépose des émotions, des problématiques dans une forme. Mais je ne dis pas aux gens « tiens à partir de ce qu'on ma dit on pourrait imaginer qu'avec un tipex, tu fasses disparaître ton visage ». C'est vraiment ensemble, et des fois, je peux proposer des choses. Aussi, dans une rencontre, je ramène des livres artistes qui ont travaillé sur les questions qui nous intéressent pour un peu se faire une histoire de l'art très pointu sur le sujet, mais il y a vraiment cette idée de pouvoir, un peu de s'autoriser tous les gestes dont on va avoir besoin sans essayer de provoquer des formes. Je ne sais pas si c'est clair.

Donc là, on va passer de personnage en personnage. Ce qu'on voit, c'est une vue d'une exposition. J'ai travaillé avec une jeune femme, qui s'appelle Déborah, qui m'a dit par exemple qu'un jour, elle a eu une mucoviscidose, elle a suivi psychiatrie, elle a passé un bon temps à l'hôpital. Tout son adolescence, elle a eu une cure d'antibiotiques pour sa mucoviscidose. Elle me dit qu'à l'hôpital, j'étais une proie, je me suis sentie morcelée. Donc ça, c'est une œuvre qui s'appelle « Proix ». C'est un moulage de son corps en latex qu'on a fait avec des compresses d'hôpital. Et ça, ce sont des

formes qu'on a composées ensemble. Tout ce que je présente, je ne suis pas le seul auteur. Les co-auteurs et co-autrices savent que je les montre.

**Amandine Mohamed-Delaporte :**

*Comment viennent ces formes ? C'est-à-dire que tu parles d'un côté, tu interrogues, tu collectes toutes ces différentes données. Comment tu en arrives à faire un moulage ? Quels sont les processus qui t'amènent avec cette personne à produire une forme qui n'est pas ta pratique ?*

**Mathieu Farcy :**

C'est vraiment à partir du temps d'entretien, de dire « tiens si tu me dis que t'es une proie à l'hôpital, c'est quoi une proie ». Pourquoi tu te sens contrainte ? Pourquoi tu te sens enfermé ? Elle me dit que c'est une cage. Comment on trouve la cage qui va bien. L'histoire des compresses, c'est vachement important. Pour elle, c'est vraiment un objet quotidien.

C'est des formes qui apparaissent de manière autonome, mais de manière non pensée, à la suite de ces échanges qui sont quand même très conséquents. Avant de commencer à produire quoi que ce soit, on va 10 fois, 15 fois avant d'avoir ce premier résultat. En fait, pour répondre un peu aux questions. Une œuvre avec monsieur A.. Il me dit ça, ce qui est marqué. Quand on se rencontre pour la première fois à la maison d'arrêt, il me dit est-ce que tu savais qu'on s'ouvrait 7 fois la peau quand on saignait ?

Après il me dit est-ce que tu savais que chez les musulmans, il y a 7 ciels pour aller au paradis ? C'est intéressant ce lien entre tes peaux et tes ciels. Il me dit que la prison, c'est ma 8ème peau. C'est celle qui contraint ma peau physique puisque je suis enfermé entre ces 4 murs, et c'est celle qui m'empêche d'aller au paradis parce que j'ai péché. A partir de cette histoire-là, on s'est dit d'abord qu'on allait faire une photo de la cellule. L'administration pénitentiaire nous donne une cellule à côté de moi, on fait la photo, et c'était nul. Ça n'avait vraiment rien à voir. On s'est revus après en étant d'accord sur le fait que ça ne marchait pas.

On a fait cette œuvre avec lui où on a frotté les murs d'une cellule avec des petites feuilles au format A5, à peu près au format d'une feuille de mon carnet. On a eu le temps de faire un mur de la porte de la cellule. Ça s'appelle la 8ème peau. C'est vraiment l'empreinte d'un morceau de sa cellule. Là, on trouvait que ça ressemblait plus à ce qu'on voulait raconter. Ce qui est assez marrant et qui éclaire un peu la pratique, c'est qu'en prison, c'est toujours très long d'arriver, d'entrer dans la cellule. On passe 12 portes. J'arrive avant lui dans la cellule. J'ai le matériel. J'essaie de faire un petit test en l'attendant. Il me voit, il rentre et me dit que ce n'est pas du tout ça le geste de la prison. C'est un geste brut. « Tu es là à faire ton propre, mais ce n'est pas du tout ce geste ». Pendant cette journée, je suis devenu assistant. J'ai numéroté les feuilles pour que ce soit reposable. C'est vraiment son geste.

**Amandine Mohamed-Delaporte :**

*D'ailleurs la peau, et cette forme, c'est très photographique. Tu révéles la peau d'un homme, la peau d'un trauma, comme un révélateur. Finalement, ça t'amène à revenir à la photographie. Il y a des photographies qui sont dans cette série. Comment t'arrives à tout condenser par une seule forme ?*

**Mathieu Farcy :**

On a montré dans cette exposition tout ce qui a été fait dans le cadre de ce projet. Il y a des œuvres qui sont peut-être plus justes, mais qui étaient nécessaires à un moment dans la vie de quelqu'un ou dans la rencontre. Je ne me pose jamais la question de revenir à la photographie. Si on en a besoin à un moment, par exemple avec A. on a fait l'image qui lui

était nécessaire parce qu'il dit qu'en prison, tout ce qu'il te reste, c'était le numéro d'écrou. On n'a pas eu le droit de montrer son vrai numéro des cours. Mais on a eu le droit de faire ce portrait qui, pour lui, était important. Je n'ai jamais la question de quels médiums...

**Amandine Mohamed-Delaporte :**

*Il y a une forme symbolique, image symbolique, il y a une forme de synthétisation de tout ce récit. Je me posais la question quand j'ai regardé le site internet. Je ne comprenais pas le lien entre toutes ces images. Il y avait plein de récits, mais je n'avais pas accès à ces récits. Peut-être que tu peux évoquer comment en fait un ensemble et comment on peut réceptionner cet ensemble alors qu'on n'a pas accès à tout ce que toi, tu as collecté ?*

**Mathieu Farcy :**

Sous forme d'exposition, j'essaie d'éclairer le processus aussi. C'est important pour voir comment on arrive à créer ces œuvres-là. Dans les lieux d'exposition, il y a des cadres à l'intérieur desquels il y a des pages de mon carnet de travail, sur lesquelles on est d'accord aussi.

Là par exemple, on a des espaces où on montre le travail en train de se faire et le processus en train de se faire. C'est important de documenter un processus parce que l'art en commun, il y a une certaine nécessité à faire pour les gens avec qui je travaille. Comme c'est des œuvres amulettes pour les gens qui se travaillent, c'est difficile de les transmettre. Pour l'instant, ce que j'ai trouvé comme manière de faire, c'est de montrer mon carnet. Sur les questions de forme, ce que je trouve des fois violent dans ces questions d'un participatif et de l'un partagé, c'est de toujours passer par le fait de devoir se raconter.

Plus ma pratique avance, plus j'essaye d'arriver aux gestes directement. Là par exemple, c'est une œuvre qu'on a pensée avec Marie-Saïda par laquelle j'ai très peu de responsabilités. On s'est rencontré avec Marie-Saïda, elle dessinait des cocons régulièrement. On s'est rencontré à l'hôpital psychiatrique.

Elle ne m'a jamais dit ce qui lui était arrivé. On n'a même jamais trop parlé de l'hôpital. Elle m'a dit un jour que si on travaillait ensemble, elle voulait qu'on fasse d'autres cocons pour trouver d'autres formes. On a invité un céramiste avec qui ils ont fabriqué des cocons en céramique. C'est une céramique dans laquelle il y a la moitié de la cellulose. Quand elle cuit, la cellulose s'envole. C'est un très fin, très transparent. Pour elle, c'est très important. On voit ces gestes à l'intérieur et on voit le geste de Marie-Saïda.

J'ai l'impression que c'est un peu ça tout ce travail. J'ai l'impression que la vie des gens qui n'ont pas accès à la parole, revie les gestes à l'intérieur d'eux et que ces gestes-là, s'ils ne se sortent pas, on tombe malade. Là, on essaie ensemble de trouver la forme du geste.

**Amandine Mohamed-Delaporte :**

*Pour faire sortir, extérioriser ce qu'il y a dans l'intérieur, pour se comprendre, j'ai appris à ramener encore une tierce personne qui sait parler avec les formes et qui permet à ces personnes qui n'ont pas les mots, les gestes de ces formes de pouvoir les réaliser. L'autre question, c'est qu'est-ce qui t'attire ? Qu'est-ce qui va t'amener à faire ces personnes-là ? Pourquoi toi, en tant qu'artiste, pourquoi venir faire parler ces personnes ? Est-ce que c'est justement un acte de résistance ? Qu'est-ce qui déclenche que tu vas aller trouver des formes, leur extraire, pour qu'elles puissent sortir ?*

**Mathieu Farcy :**

Ce n'est pas leur extraire. C'est vraiment on la construit ensemble. Il faudrait entrer dans des années d'analyse. Je ne sais pas si c'est le lieu. Si je devais être artiste à partir de mon point de vue, je trouverais ça hyper ennuyeux. Ça ne m'intéresse pas du tout de savoir ce qu'il y a dans ma tête et de faire des œuvres à partir de ça.

On trouve une richesse et une puissance d'agir commune en se mettant à plusieurs et en ayant des points de vue qui se nourrissent. Forcément, on n'est pas à la même place. J'arrive plutôt avec une histoire de formes, de possibilités et d'une certaine écoute. Je pense que mon matériau principal de travail, c'est l'écoute. C'est eux, ils et elles, arrivent avec ces gestes repliés. À partir de ça, comment est-ce qu'on fait table commune ?

Je voulais parler d'Éric, parce qu'il était important dans cette pratique-là. Il m'a dit que « j'aimerais bien me rendre visible, ce que je ressens » parce que c'est un patient que j'ai rencontré dans un hôpital psychiatrique. Et qui a des douleurs chroniques monumentales et qui n'a jamais été diagnostiquée de

Il est plutôt traité en psychiatrie qu'en scientifique. Il m'a dit que je voulais rendre ça visible. Ça, la photographie peut le faire. On a acheté la peinture. Et on a choisi en ce moment, ça c'est 4 ou 5 temps de rendez-vous, de rencontre, c'est quoi le bon endroit, c'est quoi la bonne couleur, c'est quoi ce que je peins. Il me dit qu'il y a un peu d'espoir, je voudrais un masque oiseau qui m'amène ailleurs.

**Amandine Mohamed-Delaporte :**

*Dans la série « D'amour et de rage » il y a des images qui reviennent et d'autres qui sont un peu retravaillées. Je trouve qu'elles sont très conceptuelles. Tout est condensé et analysé. Ce n'est pas un instantané. Comment, en fait, en regardant ton travail, il y a une forme de j'ai l'impression que les images sont comme des mots ou des messages. Il y a des images symboles, des images mots, des images messages et que ensuite, en fonction du projet, ils vont venir faire des paragraphes et vous re raconter, soit le projet, soit venir un peu donner une nouvelle vision justement de ces échanges.*

**Mathieu Farcy :**

Pour présenter rapidement ce travail, j'ai ramené un livre qui a été publié à la fin de la résidence. C'est une résidence que j'ai faite à l'invitation de Stimultania. La question qui m'a animé, c'était d'arriver d'aller voir des gens en leur demandant à partir d'une phrase de Donna Haraway qui est une philosophe américaine autour d'une thématique notamment d'écologie et de comment habiter sur une planète malade. Elle dit qu'en gros, l'amour et la rage contiennent les germes d'un futur désirable. J'allais voir des gens en leur disant qu'est-ce qui dans votre vie est l'amour, ou la rage et comment est-ce qu'on imagine des images à partir de ça ?

Et donc si ces images sont des images symboles, des images mots, c'est qu'elles sortent de l'entretien même si dans ce livre il y a très peu de texte. C'est quand même à partir de ces voix qu'elles sont collectées.

**Amandine Mohamed-Delaporte :**

*Est-ce que tu peux définir un petit peu ces images ? Moi j'avais une critique quand même de ces photographies qui sont très esthétiques, très propres techniquement, très bien réalisées et en même temps qui parlent d'une chose de... pas toujours noble, peut-être que les personnes sont aussi dans la honte, dans des sentiments on va dire qui sont compliqués mais en même temps c'est des images qui ne sont pas construites autrement. Ce n'est pas une image de studio mais il n'y a aucun défaut. Et comment tu gères cette... En tout cas, comment travailles-tu cette différence ?*

**Mathieu Farcy :**

Je ne pense pas qu'elles soient conscientes. Je me dis que les gens qui nous confient des histoires ou qui nous confient un désir de travailler ensemble méritent bien une attention à un certain niveau de propreté dans les images ou en tout cas un certain sérieux dans les images pour respecter aussi leurs histoires, pour respecter ce qui est du conflit ou de l'échange qu'on a. Après c'est clairement une esthétique que j'ai travaillé longtemps aussi, mais j'ai l'impression que si je travaillais ces histoires-là et si à la fin je faisais des images rapides et un peu crades, je ne respecterais pas leur point de vue.

J'ai l'impression aussi que faire paraître des livres et imprimer des choses et faire des expositions, c'est aussi une manière de dire que les histoires qui vous habitent sont importantes et on va leur donner une place qu'elles méritent et on ne va pas les traiter comme un atelier.

**Amandine Mohamed-Delaporte :**

*On peut donner ces moyens d'une production artistique, d'une exposition. Est-ce que peut-être, pour revenir à ce qu'a dit Christine, ça serait pour toi inverser la position et que par ce geste-là de leur donner une image très propre, et tu leur donnerais comme un artistique que tu inviterais et qui serait reconnu par leur travail.*

**Mathieu Farcy :**

Ça me parlait beaucoup, beaucoup, l'histoire d'inverser la subalternité. Et il y a vraiment cette idée-là, c'est que je peux pas me regarder en disant « Tiens, ta vie, c'est ça, ton portrait c'est ça ». Et donc, c'est leurs mots et leurs expériences qui permettent ça. Donc, effectivement, eux, ils sont spécialistes de leur vie. Et moi, je ne suis pas du tout.

**Amandine Mohamed-Delaporte :**

*Là, j'aimerais bien que tu nous présentes, « Je n'habitais pas mon visage ». Et aussi tout à l'heure en préparant ce dialogue, je te posais la question, si pour toi, dans tes travaux, il y avait un rebondissement d'un projet à un autre, et comment tu passais d'un projet à un autre, et est-ce qu'il y avait des points de rectification de ce que tu n'avais pas pu trouver; correctement la forme adéquate, et est-ce que tu travailles maintenant, à l'issue de différents projets, au moment où là, tu as trouvé un ensemble de points qui sont, pour toi, cohérents et qui répondent aux précédents expérience ?*

**Mathieu Farcy :**

Du coup, pour contextualiser un peu, avant ce travail-là, qui est vraiment mon premier projet que je défends. J'ai travaillé, j'ai fait un film, j'ai habité à Amiens, entre Lille et Paris, et il y a une usine qui a fermé, c'était une crise sociale intense pendant 7 ans, 8 ans. Et j'ai filmé les ouvriers juste après qu'ils aient été licenciés. J'arrivais à la fin du conflit, j'ai filmé chez eux quand ils n'avaient plus rien à faire. Et c'était nul, c'était vraiment un film nul, il n'y avait rien à garder, notamment parce que j'étais vraiment en position verticale, et c'est moi qui les regardais, je les ai installés, j'ai fait des questions, j'ai fait des entretiens très cadrés, et vraiment, à part l'intérêt de l'échec qui permet de passer au jour. A partir de cet échec-là, je me suis dit, comment est-ce que je fais pour construire des choses, comment est-ce que je fais pour reconvoquer ma formation sociale, justement sur l'écoute, le travail ensemble, même si dans le sociale, ça ne marche pas toujours, mais en tout cas, j'avais des apports théoriques liés à ça.

Et donc, j'ai commencé ce projet-là avec ce désir de me dire qu'il fallait horizontaliser la création. Et en même temps, j'habitais à Amiens, et à Amiens, il y a eu la première greffe de visage, donc une greffe de visage d'une patiente, qui peut décider d'être une patiente vivante. Et tout ça me posait la question, comment est-ce qu'on représente le visage, quand même un truc, un sujet en photographie.

Et donc, je suis allé rencontrer des patientes et des patients à l'hôpital, à Paris, parce qu'à Amiens, ça n'a pas fonctionné, en sachant que c'était des gens qui ne voulaient surtout pas être représentés. On s'est à chaque fois demandé, comment est-ce qu'on travaille ensemble. Tout au début du travail, ce qu'on voit ici, ce sont des images d'archives de la première guerre mondiale, parce qu'il y a ça aussi sur le territoire à côté d'Amiens, ce sont des soldats et une infirmière et ce bandeau noir, il faut juste recouvrir l'endroit de défiguration, pour à la fois signifier et protéger la personne qui est en dessous. Et ça donne un peu le ton du reste du travail, c'est qu'on va signifier ce qui leur est arrivé sans avoir d'importance sur le visage.

Et comme on est co-auteurs et co-auteurs de toutes les œuvres, ça met une limite éthique qui est inviolable. On regarde les images ensemble, on fait les éditions ensemble, il y a un livre qui est apparu et on choisit les images ensemble. J'ai travaillé avec cinq personnes pendant à peu près six ans, qui avaient toutes eu un cancer de la face, et qui étaient en période de reconstruction, donc ça prend beaucoup de temps entre le soin et le fait que les peaux se réparent, et qu'on puisse après faire une greffe.

Chacune et chacun est devenu co-auteur avec moi, et surtout, comme on le voyait au début, je leur demandais, c'est quoi les formes, dans un premier temps, on leur racontait souvent ce qui leur arrivait. Je travaillais quasiment avec des personnes jeunes, qui avaient une histoire de leur cancer, et avaient besoin d'exprimer ce qui leur était arrivé. Et en même temps, on se disait, quel est le dispositif en gros qu'on va mettre en place.

Alors là, c'est Philippe, qu'on voit, qui dès le début m'a dit, moi je pourrais être photographe comme toi, donc il a traversé tout notre échange avec un appareil argentique, en noir et blanc, il faisait des photos, donc on avait plutôt une conversation photographique. Et ce jour-là, nous sommes allés au musée du masqué et du carnaval en Belgique, parce que tout un truc chez Philippe autour de l'avatar, il avait sur Facebook des avatars, pas possible qu'il avait sur son téléphone. Alors on est allé au musée du masque, et Philippe a pu aller dans les collections, il a sorti une vingtaine de masques.

**Amandine Mohamed-Delaporte :**

*Dans ce projet, il y a aussi ton écrit qui arrive, et en même temps, dans ces images, elles sont très... On a des images comme ça, qui sont très picturales aussi. Tu convoques encore chaque image, est un chapitre en fait. Est-ce que tu peux juste un peu évoquer ce que tu écris entre ces images ?*

**Mathieu Farcy :**

Pour revenir à ce que tu dis, à la propriété des images, il y a aussi le fait que c'est des images qui viennent apporter vraiment une histoire. Tout à l'heure je parlais d'amulettes, il y a vraiment de ça. Dès que, par exemple, Anna, qu'on va voir après, elle dit à tout le monde, quand quelqu'un la croise dans la rue, au moment où il est arrivé, elle dit « Ah, j'ai eu un accident de voiture ». Anna est très croyante, elle est catholique, elle est moldave, elle est venue en France pour se soigner, elle a eu un cancer de la face. Elle m'autorise à le dire. Et donc pour elle, c'était vraiment une stratégie de défense, parce que, dans sa construction, avoir un cancer c'était un péché, c'est comme si Dieu la punissait, alors que l'accident de voiture ça pouvait être le destin. C'était moins grave.

On s'est demandé comment est ce qu'on racontait ça. Comment mettre en scène un accident de voiture, son accident de voiture, et ça, on y est allé à la caisse avec elle, on s'est demandé à quelle heure il fallait, on a trouvé un endroit ensemble où on avait le droit de retourner avec la voiture. Du coup, effectivement, quand arrive à l'image, elle prend une charge et une attente.

Donc là, sur le texte, c'est écrit « Je laisse les gens penser que j'ai eu un accident de voiture ». C'est un peu le story board. Donc ça, c'est des pages, typiquement, c'est des pages de des carnets, qui existent dans le livre aussi, et qui existent dans l'exposition, et qui sont un peu une manière d'éclairer. La Par exemple, c'est un entretien avec Samia, où il y a écrit « Comment fondre avec le paysage, ne plus être une déchirure ? ». Après, il y a une flèche qui arrive « C'est une déchirure de ton paysage ». Et en dessous, « ce qui est gênant, c'est le manque de délicatesse ». Donc ça, c'est le niveau d'entretien qu'on a. Ce sont toujours des entretiens très intenses, d'un niveau d'attention et d'attente, peut-être, important. Donc il n'y a pas de « small talk » de ça.

Là, on est aussi avec Philippe. Alors, tout est un peu croisé dans le texte, c'est la même chose. On part de la stratégie et de comment est-ce qu'on se présente pour aller vers l'opération, parce que c'est une antérieure opération, pour aller vers l'opération, pour finir vers sa reconstruction. Donc Philippe, il a une image de son grand-père chez lui. Et Philippe aussi, quand on s'est rencontrés, il n'avait plus de nez, mais il avait un grand pensement. Et il était bardé de bagues tête de roi, parce qu'il s'identifiait maintenant à cette forme-là. Donc ça, ce sont des images de Philippe. Ce qu'ils disent maintenant, d'abord, c'est que c'est des images de Philippe.

C'est Béatrice qui parle et qui dit « Une nuit avant l'opération, j'ai rêvé que le chirurgien, c'était brisé les mains, je le portais dans mes bras jusque chez ma mère, je lui ai acheté de la viande qu'il réapprenne à me réparer » Ça, pour Béatrice, c'est un rêve très important. Donc on est allé voir le chirurgien qui la réparait, on a demandé s'il voulait bien rejouer cette histoire-là. Donc là, c'est vraiment le chirurgien entraîné de recoudre un steak.

On peut quand même se dire que des fois, la photographie, ça amène à faire des choses comme ça, c'est super. Et c'était intéressant de pouvoir aussi se demander c'est quoi la lumière d'un rêve, c'est quoi, comment est-ce qu'on organise cette image-là pour qu'elle ressemble à son rêve ou elle a repris le pouvoir. Parce que pour elle, c'était vraiment un repris du pouvoir, de se dire que c'est qui apprenait au chirurgien.

A la toute fin du travail, Philippe m'a demandé s'il pouvait intervenir sur les images. Parce que, par exemple, sur cette photo-là, quand il l'a vue, il a dit « ah non, mais là, c'est pas possible, mon nez est encore trop moche ». C'était peu de temps après sa reconstruction. Et il m'a dit « là, c'est bon, mes yeux, ils sont à peu près à la même intensité que mon nez... » Et en fait, on s'est vu quelques mois après, il a dit « non, c'est pas possible ». Alors il a redessiné ou intervenu sur plusieurs images.

La première image, c'est le jeu de « j'ai volé ton nez », qu'on fait aux enfants, que j'ai photographiée. Et c'est lui qui vient après, dans le repeindre en rouge. Il avait vraiment une question d'identité, de voir à quoi son visage allait ressembler quand il sera sorti du bloc opératoire. Tout à l'heure, on a vu sur la photo, où il se prend en photo, qu'il a un côté très androgyne. Il avait rasé les sourcils. Il avait vraiment pour lui une question d'identité, qui était très importante.

Il peint aussi sur celle-ci aussi, parce qu'il m'avait dit qu'il voudrait photographier un gouffre, parce que je me vois comme un gouffre, donc il voudrait photographier un gouffre. Il est allé en Belgique, autour des mines. Et en fait, il y avait des barbelés. Et même ça, il a pas pu y aller donc même ça il a voulu souligner le fait que, même aller voir son propre gouffre c'est pas possible.

### **Amandine Mohamed-Delaporte :**

*Et du coup, ça t'autorise, ce fil conducteur, de suivre ces personnes et vous vous autorisez ensemble, de mettre vraiment différents registres d'images. Et aussi, en fait, les images qu'on co-construit, sont des décors, autant, ces images, à lui, et c'est ce que je trouve très intéressant dans ce projet-là, « je ne n'habitait pas mon visage », c'est que, en fait, on a un film, on a une page fixe, et on se déplace, nous, au fil de la lecture, ou dans l'exposition, à faire tout le lien. Enfin, c'est du coup, celui qui vient regarder, qui a son rythme et son temps, justement.*

*Peut-être, pour passer, du coup, au dernier projet, c'est aussi cette question, dans ces lieux, d'hospitalisation, c'est que, d'un coup le temps de la personne est un peu plus respecté, et ce qui n'est pas forcément le cas, quand on regarde un film, au lieu de suivre le rythme du film, alors là, tu proposes à chacun, d'avoir son propre temps, et du coup, pour finir, parce que je pense que c'est un l'heure, j'aimerais bien, juste, que tu nous abordes, dans ce projet qui s'appelle, enfin, qui s'appellait, peut-être, les Alliances Animales, et comment tu te détaches, peut-être, des personnes pour aller vers un autre l'univers.*

**Mathieu Farcy :**

Donc, ce dernier projet qui est en cours de maturation, maintenant, s'appelle Anima. En tout cas, pour l'instant, je sors de la photographie, mais on y reviendra sûrement. La question générale, c'est, est-ce qu'on peut travailler hors du langage ?

Parce que, depuis tout à l'heure, je vous dis que, vraiment, ma pratique, elle est autour du langage. Et je suis en train d'en éprouver les limites, je me rends compte que, je commence à me voir venir en entretien, c'est-à-dire, ah, là, tu passes déjà dans un chemin que t'as utilisé, donc ça m'ennuie un peu, j'ai l'impression d'avoir des pensées préfaites. Donc là, je me demande, ces temps-ci, est-ce qu'on peut créer à partir d'un rapport qu'on aurait aux animaux ? Ça s'appelait jusqu'alors les Alliances Animales, et ça se lie avec le fait que, maintenant, j'habite en Lozère depuis trois ans, et en Lozère, on a une histoire, enfin, il y a deux histoires intéressantes autour de la psychiatrie, ça va être, je vais faire le lien après, la ça part dans tous les sens.

Il y a Alban-sur-Limagnole, c'était l'endroit où François Tosquelle était psychiatre, qui était un psychiatre espagnol, un révolutionnaire libertaire, qui a profondément modifié la psychiatrie, c'est à partir de son travail que la psychothérapie institutionnelle et née chez Jean Oury, un des internes chez François Dosquelles. Et au sud des Cévennes, il y a un monsieur qui est hyper important pour moi, c'est Fernand Deligny et qui a notamment travaillé avec des autistes non verbaux, avec qui les présences attentives, qui étaient des adultes qui entouraient ces enfants ou ces adultes, traçaient ce qu'ils ont appelé des lignes d'air, donc regardaient ces gens, habitaient les paysages, visitaient les Cévennes et toutes leurs sauvageries et leurs possibilités d'habiter autrement, et traçaient sur des fonds de cartes les déplacements. Donc ce premier travail-là, ça vient directement de Fernand de Ligny, mais en tout cas, il y a une histoire dans nos airs d'un travail hors du langage, d'une possibilité du travail hors du langage, d'un lien avec d'autres qui sont de très grandes altérités, voilà, je mélange des altérités humaines et non humaines. Et donc ce premier travail, c'est vraiment de la recherche, mais c'est d'essayer de me demander qu'est-ce que mon geste va faire quand je regarde des présences animales.

Je m'installe assez longtemps dans des endroits et je trace ce qui m'arrive sans regarder, sans essayer d'esthétiser mon geste. Et il y a plein de pistes qui s'ouvrent autour de ça. Il y a un peu cette question-là de qui est-ce qui a vraiment des relations animales avec les animaux et pas des relations soit de protection soit de domination.

**Amandine Mohamed-Delaporte :**

Je ne sais pas si vous avez des questions ?

**Christiane Vollaire :**

*Merci beaucoup pour cette présentation qui était forte. Et, en particulier, cette idée de la co-construction que je trouve vraiment très intéressante dans la manière dont vous l'avez développée parce que c'est quand même un standard. Alors, moi, je fais la co-construction avec les gens, et pour certains, ça consiste essentiellement en quelque sorte à leur filer un appareil jetable, voilà, ils aillent faire leur photo et on va voir se qu'on en fait. Et là, j'ai beaucoup aimé la manière dont vous avez dit mais il y a un respect des gens et il y a une manière d'avoir une vraie valorisation aussi de ce qu'ils proposent et, en fait, si on veut que ça ait une force, il faut que l'image elle-même ait une forme et une vraie forme. Et je trouve que ça, c'est vraiment tout à fait juste.*

*Vraiment, c'est-à-dire la co-construction consiste pas à faire faire par quelqu'un quelque chose dont il n'est pas spécialiste et qui, en effet, ne va pas valoriser. La co-construction consiste plutôt à ce que, à partir de sa proposition, on puisse élaborer ensemble quelque chose qui enlève de la compétence de l'un et de l'autre. Là, je te dis qu'il y a une vraie compétence de l'image et de la photographie et un vrai respect de ce que sont les propositions des gens. Et il me semble que ça, ça rentre vraiment dans cette question de la puissance esthétique et de ce qu'elle offre, effectivement, de force. Et la question que je vous posais à partir de là, c'est du coup, comment vous pensez dans ce cadre-là le rapport à la question qui vous a été posée tout à*

*L'heure, c'est-à-dire celle de la relation à la résistance. À quoi est-ce que ça résiste et c'est quoi cette résistance ? À quoi est-ce qu'on résiste en faisant ce type de travail ?*

**Mathieu Farcy :**

Merci pour le retour. Je suis très touché. Je pense qu'on résiste, je vais dire un gros mot, mais on résiste au capitalisme. On résiste à l'idée qu'on est seul dans son coin, qu'il faut être compétent dans tout, qu'il faut savoir tout réussir, qu'on peut tout faire à partir de son individualité. Je pense qu'une fois qu'on tisse des liens qui n'ont pas de but économique, finalement, on est vraiment en résistance vis-à-vis du monde dans lequel on vit. Et je pense que l'écoute, c'est une forme de résistance, l'attention à l'autre, le fait de créer des rencontres, de tisser ensemble des attentions mutuelles, où on n'a pas besoin de gens spécialisés autour. Je pense que là, on est dans une forme de résistance, en fait, où on s'auto-organise aussi.

**Amandine Mohamed-Delaporte :**

*En fait, depuis cette réflexion c'est que tu donnes des outils aux autres pour pouvoir, parce que j'ai j'arrivais pas à expliquer. Effet tu n'extrait pas des autres mais leur donne des outils qui, du coup, ils ont des mots et pas les mots des autres, mais leurs propres mots qu'ils peuvent fabriquer puisqu'ils peuvent maintenant les produire.*

**Mathieu Farcy :**

Et on se donne des outils, je suis pas juste un moyen, c'est vraiment produire une rencontre et de l'attention avec des gens que je n'aurais jamais rencontrés par ailleurs et se dire ensemble on va faire quelque chose. Souvent je dis aux gens vous allez voir au début c'est un peu stressant parce qu'on ne sait pas du tout ce qu'on va faire ensemble et que je n'ai pas de proposition à vous faire et c'est toujours des grands moments de flottement. Il y a toujours un moment où les gens doivent se dire mais qu'est-ce que je fais avec ce type ? Et un moment ça s'encre et là on commence à avoir des choses qui arrivent et là ça devient très chouette.

Et sur la question de la résistance aussi il y a une résistance par la joie quand les gens viennent aux expositions les co-auteurs les co-auteurs ou voient le livre il y a vraiment une importance qui leur est donnée et qui est réelle c'est un sentiment d'importance c'est vraiment important on va montrer ça ensemble.

**Personne du public :**

*Je me demandais juste quand vous exposez les images dans les contextes d'expositions, les entretiens, les paroles, c'était vous qui aviez choisi les segments que vous aviez retranscrit, est-ce que la parole aurait été donnée entièrement ?*

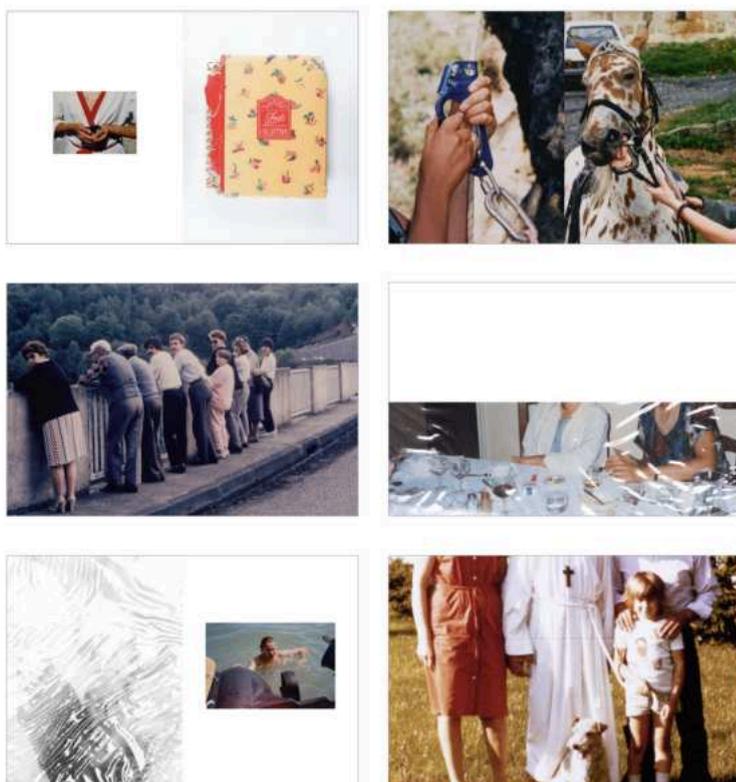
**Mathieu Farcy :**

Cela peut le devenir il y a par exemple à l'exposition à Stimultania. Il y avait des entretiens avec les personnes qui avaient été faits par Brigitte Patient qui est une journaliste de la photo qui était allée voir les co-auteurs et les co-auteurs pour demander qu'est-ce qu'on avait fait ensemble. Après sur la question de la trace je suis quand même plutôt responsable de ce carnet. On choisit ensemble, ce qu'on montre. Mais pour l'instant j'ai travaillé peu avec des gens qui avaient une pratique de l'écrit ou peu. A part pour Maria-Saïda avec qui on avait les cocons, il y a des extraits de son carnet. Donc si ça a du sens pour eux on le fait, après je leur demande pas d'avoir une pratique de l'écrit, s'ils veulent en avoir ils en ont s'il y a des œuvres qui nécessitent de l'écrire alors on en a. Ce qui est exposé dans mon carnet c'est que leur parole, il y a des fois mes réflexions mais assez rarement mais souvent. Par exemple, quand Anna me dit je dis « je raconte que j'ai eu un accident de voiture » j'ai laissé le passage j'ai dit comment est-ce qu'on peut retourner une voiture. C'est des verbatim d'entretien plus que ma réflexion.

## Présentation de la PPM (Partie Pratique de Mémoire) :

Ce projet s'inscrit dans la continuité d'une édition que j'ai réalisée à partir d'images d'archives. Cette édition<sup>172</sup> est née d'un désir : celui de découvrir l'enfance de ma mère. Il y est question de récits intimes autour des secrets familiaux (ceux que l'on transmet, ceux que l'on tait) et de la manière dont ces silences façonnent les relations, ou leur absence.

En me transmettant ces archives et en me confiant une partie de son histoire, ma mère m'a permis de constituer une édition, j'ai réalisé des montages, des recadrages, re-photographier les images à travers le film plastique des albums d'origine. Le format A5 de cette édition ne reprend pas les codes traditionnels de l'album de famille. Seul un élément y fait écho : l'utilisation de papier de soie, habituellement destiné à protéger les images, qui contraste ici avec le papier principal, rugueux, presque grinçant. Le contraste avec le papier principal, rugueux et presque grinçant, crée une tension évoluant au fil des pages, dans cette différence de matière.



<sup>172</sup> Video de l'édition <https://www.youtube.com/watch?v=1A5F1uKZITA>

À la fin de l'édition, une lettre adressée à ma mère vient clore le récit. Je souhaitais offrir au lecteur quelques clés de lecture, mais seulement après l'avoir laissé traverser le récit sans explication. Ce texte était aussi un moyen de poser des questions à ma mère, de créer un dialogue. Quand je lui ai demandé si elle acceptait que je l'intègre, elle m'a répondu en m'écrivant à son tour. J'ai alors décidé d'ajouter nos deux textes.

Même si l'édition a été conçue seule, le travail s'est d'emblée construit sur une forme de négociation implicite : ce que je pouvais raconter, ce qu'elle était prête à partager. Cette édition a été, pour moi, une sorte de prétexte. Un moyen de lui demander de raconter son histoire, et une façon d'en faire quelque chose.

À l'origine, je pensais mener un travail collaboratif au sein d'un refuge animalier, mais forcé de constater qu'un tel travail, sans médiateur, doit s'inscrire dans un temps très long. La création d'une nouvelle rencontre, le tissage d'une nouvelle relation allait me prendre beaucoup de temps. J'ai décidé de recentrer ma pratique autour de cette collaboration intime et déjà amorcée avec ma mère, et de continuer ce projet d'édition.

Nous sommes partis, elle, mon frère et moi, sur les lieux de son enfance dans une sorte de pèlerinage. Ce voyage a été l'occasion de me transmettre ses souvenirs, les lieux qui ont compté, les espaces-refuges qu'elle s'était construits enfant. Je m'inspire ici de la pratique de Mathieu Farcy, notamment dans sa manière de mettre en scène des récits personnels à deux, en négociant ce qui est montré, ce qui est raconté. Nous avons, ma mère et moi, réfléchi ensemble aux pistes possibles : représenter la coupure avec la famille, le processus d'émancipation, l'institution familiale comme une norme pesante à laquelle il faut parfois échapper pour se construire. La famille y apparaît non seulement comme un lieu d'héritage, mais aussi de tension, de contrainte ou de repli. Les problématiques abordées (silence, émancipation) résonnent avec de nombreuses histoires individuelles, bien au-delà de notre sphère privée.

Ces échanges ont donné naissance à des mises en scène symboliques, construites ensemble. C'est presque une forme de fiction : mettre en scène un réel pour en décaler l'interprétation. La collaboration, en rendant possible ce jeu entre réel et représentation, a aussi permis de dépasser certains silences. Elle a ouvert un espace de parole. Cette création à deux nous a permis d'explorer la complexité des attachements familiaux, mais aussi la nécessité de prendre de la distance, de partir. À

travers l'image, nous avons travaillé la question de l'émancipation : comment se construire en dehors des cadres hérités, affirmer un besoin de liberté. Cette démarche de mise en scène a facilité les échanges ; le projet est devenu un prétexte pour mieux connaître cette part d'elle.

Mais au-delà de cette première édition, s'est imposé le besoin de continuer : créer de nouvelles images, construire un récit qui ne soit pas seulement celui du passé, mais aussi du présent. C'était une manière de se réapproprier une histoire, de la faire évoluer ensemble. Cette étape marque un basculement : ne plus seulement recueillir, mais affirmer. Avec fierté, avec lucidité, raconter ce qui a été traversé et ce qui se transforme.

L'exposition prend la forme d'un mur d'images : une séquence de 13 photographies le long d'une ligne fragmentée, à deux niveaux d'accrochage et dans des formats variés, cette ligne relie les images inscrivant un début et une fin clairs à cette narration visuelle. Elle traduit visuellement la discontinuité des récits familiaux, les ellipses, les zones d'ombre, mais aussi les tentatives d'émancipation. Certaines images sont issues de mises en scène élaborées ensemble, où le corps devient langage : gestes d'abandon, de tension, de rupture. D'autres photographies, réalisées dans les lieux réels de l'enfance de ma mère, viennent ponctuer la narration et l'ancrer dans une dimension documentaire. Enfin, des images issues de mon corpus personnel, choisies à deux, viennent compléter ce tissage visuel. L'image du fil traverse littéralement le mur comme un motif, une métaphore du lien, de ce qui reste ou se retisse malgré les coupures.

Un texte écrit par ma mère sera intégré à la scénographie, prolongeant ainsi la voix de la personne photographiée.

La figure de la cabane prendra place physiquement dans l'espace d'exposition : une cabane réelle, comme un refuge à pénétrer. Elle évoque autant son enfance que la mienne. Elle renvoie l'idée d'un lieu intérieur, protecteur, que l'on se construit quand le monde extérieur est instable ou menaçant. Pour ma mère, enfant, la cabane était un espace d'évasion, d'autonomie, et représente les lieux qu'elle s'est construits pour échapper à la maison familiale. Pour moi, elle représente cette tentative de comprendre, de me rapprocher d'elle. En l'intégrant dans l'espace d'exposition, je souhaite offrir au visiteur cette même possibilité : entrer dans un lieu symbolique, intime, mais suffisamment ouvert pour accueillir d'autres récits. La cabane devient ainsi un dispositif de médiation émotionnelle, un sas entre l'intime et le collectif, un espace de projection.

La collaboration intervient ainsi au moment du choix du sujet, des formes de mise en récit et même de la restitution. A travers ce projet, je cherche à articuler une histoire singulière avec une résonance plus universelle, que les visiteurs puissent y projeter leurs propres récits, souvenirs, silences familiaux. L'intime devient ici un point de départ, une matière première à partir de laquelle se tisse un langage partagé.













**Disposition des images sur le mur :**



**Images bis, sélection à affiner lors de l'accrochage :**



