

Entretien entre Delphine Balley et Isabelle Bertolotti, 2010

En 2002, tu as commencé à produire l'Album de famille, série que tu poursuis encore, puis Histoires vraies en 2006, suivie d'Henrietta Street en 2007 et enfin la série du Docteur Williams en 2008. Le point commun de tes séries semble être une volonté affirmée de « raconter des histoires ». L'Album de famille, sorte de saga qui dure depuis 8 ans en est l'archétype. Cette notion de « petite histoire » est-elle essentielle dans ta production ?

Pour moi, il ne peut y avoir d'image sans histoire. C'est un élément indispensable pour que commence le processus de création. Cependant, si l'histoire me donne la possibilité et le matériau pour faire mes images, je ne souhaite pas tomber dans une narration excessive. Il me faut évacuer certains éléments, utiles à l'élaboration de l'histoire et des personnages mais qui, dans l'image, peuvent devenir trop descriptifs et alourdir le propos. C'est toujours difficile de trouver un juste équilibre entre texte et image. J'aime que le lecteur comprenne l'histoire, entre dedans. Mais de plus en plus, j'essaie de réduire le « commentaire » pour arriver à réaliser des photographies plus autonomes, sans qu'il y ait forcément de liens entre elles. Mais je ne peux pas faire d'image sans histoire.

Pour Histoires vraies, une légende est inscrite sur un cartouche doré, dans la série du Docteur Williams, un texte court est imprimé sous la photo, parfois un texte est écrit sur le mur ou distribué au public. Le titre de l'œuvre est parfois très long. Quelle est la place de l'écrit dans tes œuvres ?

L'écrit est important. Dans *Histoires vraies*, il s'est imposé à moi en référence aux dessins ou aux peintures classiques, pour lesquels les cartouches donnaient une indication ou des indices sur les scènes représentées. Pour le *Docteur Williams*, je me suis inspirée des gravures qui portent également souvent des titres imprimés. J'aime jouer avec les mots. Et le texte ou titre un peu long et loufoque renforce le sentiment d'étrangeté de cette série qui s'accompagne également dans l'exposition, de fac-similés de lettres (le discours d'oraison funèbre du maire de Ribérac en mémoire au médecin, la lettre de Gloria, fille du médecin). Pour *Henrietta Street*, une brève était écrite sur le mur : j'avais choisi une typographie ancienne afin de modifier l'appréhension de l'époque, pour resituer la série dans une temporalité passée.

Ces trois séries nécessitaient un texte mais pour *l'Album de famille*, l'approche est différente car l'histoire est racontée en images successives. Comme la série n'était pas terminée, je ne savais pas comment rendre les différents épisodes compréhensibles. J'introduisais la série par un texte, certaines images étaient légendées, un synopsis de l'histoire était à disposition dans l'exposition. Maintenant que ce premier volet familial est terminé (il est le premier d'une trilogie qui comprendra 1 : La famille, 2 : le village 3 : La forêt), seuls les titres des images subsistent comme des pistes de lecture possibles, avec un texte qui pourra prendre la forme d'une nouvelle.

J'ai demandé à l'écrivain Valérie Sourdieux, de faire « parler » un nouveau personnage, un commissaire nommé Cervelle qui serait en charge de l'enquête. Son texte n'est pas une explication directe. On reste dans l'imaginaire puisque c'est un personnage fictionnel qui donne des clefs de lectures à cette histoire de famille nouée autour de mon assassinat. Une fois encore, cette version n'est pas la réalité. Mais existe-t-elle cette réalité ?

N'es-tu pas un peu « enfermée » dans cette question de l'écriture ?

En fait, c'est une nécessité. Je commence par écrire avant de réaliser une photo. Je fais une sorte de story-board. Par exemple pour le *Docteur Williams*, j'ai mis par écrit de très nombreuses indications dont une description assez précise des costumes et des attributs. Je me mets dans la peau de chacun des personnages et j'imagine les liens qu'il y a entre eux. Puis je retransmets tout aux personnes que j'ai choisies pour « figurer » sur la photo, ou plutôt pour « jouer » leur rôle. Je leur détaille ce que j'ai écrit ou ressenti, et ce que je souhaite qu'ils transmettent : les sentiments, les attitudes, les relations entre eux. On pourrait penser que ça ne sert à rien puisqu'ils doivent rester très neutres, mais je trouve que cela intervient dans la posture, dans ce qui émane d'eux-mêmes. Je dois sentir que les « figurants » sont entrés dans la peau de leur personnage. Dans le *Docteur Williams*, on ressent vraiment au travers de leurs positions, qu'ils « croient » en leur personnage. J'avais d'ailleurs proposé à chacun d'apporter des objets qui rendraient leur interprétation plus crédible ou plutôt qui renforceraient, à leur sens, leur propre histoire. Ils se sont très vite investis dans leur personnage, ils le « vivaient » complètement plus qu'ils ne le « jouaient ».

Est-ce que certains refusent ou s'opposent à tes propositions ?

Il arrive parfois que certains « acteurs » investissent beaucoup dans leur personnage. Ils prennent véritablement « possession » de ceux-ci. Ils adoptent des positions qui leur paraissent plus logiques, correspondant mieux à ce qu'ils sont censés être.

Acceptes-tu ces changements ?

Dans l'ensemble, je suis assez autoritaire mais je trouve intéressant de laisser une ouverture. Dans certains cas, je demande aux modèles de s'habiller eux-mêmes en fonction des indications que je leur ai données. Parfois, c'est moi qui trouve les costumes, mais souvent ils cherchent de leur côté et font des propositions. Sinon j'achète les vêtements ou je les fais faire pour qu'ils correspondent vraiment à ce que j'attends.

La série pour laquelle j'ai été la plus directive est sans aucun doute *l'Album de famille* !

Cette mise en scène est proche du théâtre.

Le processus de création est basé sur une mise en scène avec l'intention de créer un univers singulier et des personnages avec leur propre histoire. C'est un peu comme un théâtre où les comédiens, qui ne sont pas des professionnels, auraient pour consigne d'être immobiles, de ne pas respirer, ni de cligner des yeux ! En fait, ils ne jouent pas : Ils doivent « être » sans jouer ! D'ailleurs, ils n'ont pas de texte, ni de consigne de mouvement. Mais je leur propose des attitudes. En réalité, c'est plus proche d'une pose pour une peinture, une peinture d'« histoires ». Cette picturalité se retrouve dans le goût du détail et comme dit le proverbe suisse, « Le diable se cache dans les détails » !

Je me sens vraiment plus proche de la peinture que du théâtre. J'aime cet envoutement que je ressens devant certaines peintures, cette notion de mystère qui subsiste comme une transcendance...

Justement, ne crois-tu pas que le texte est de trop pour garder le « mystère » entier?

Mais, le texte aussi est mystérieux, comme dans les dessins de Glen Baxter, dans les illustrations d'Edward Gorey, ou *Les Nouvelles en trois lignes* de Félix Fénéon, ou encore les titres donnés par Magritte à ses œuvres. Il y a une part d'absurde surtout dans le *Docteur Williams*. Le texte n'apporte pas forcément une explication à l'image, au plus une indication. D'ailleurs, il peut également ouvrir sur d'autres pistes.

Dans *Henrietta Street*, le texte est juste une brève, un fait divers et j'ai rajouté un arbre généalogique (une autre histoire de famille), totalement fictif, qui n'est pas indispensable aux images mais qui structure ma pensée, donne une architecture à mon « récit » intérieur. Lorsque mes photos sont vendues, le texte ne suit pas, il disparaît (sauf dans le cas où il est intégré à l'image comme pour le *Docteur Williams* ou encore dans *Histoires vraies*). La photo devient autonome, seul le titre subsiste. Je laisse chacun se faire sa propre histoire. En fait, il y a deux sortes de réactions, ceux qui veulent tout savoir, qui ont besoin de l'écrit, et ceux qui se font « leur » histoire.

Cette image figée s'inscrit dans la tradition du portrait. Est-ce un rejet du mouvement ?

Effectivement, je suis plutôt ancrée dans la tradition du portrait. Il s'agit plus d'une référence au début de la photographie - copiant d'ailleurs le style de la peinture - qu'un refus du mouvement. Il n'y a jamais d'action au sens du geste, du mouvement... Je préfère l'avant et l'après et non pas le temps de l'acte. En fait, c'est bien une volonté affirmée de ne pas être dans l'action « théâtrale ». Il n'y a jamais dans mes photos l'instant de l'action. Soit celle-ci est sur le point de se produire soit elle a déjà eu lieu. Mais l'acte en lui-même n'est pas important, ce sont les intentions ou les conséquences qui m'importent.

La construction de tes séries photographiques évoque celle d'un feuilleton télévisé, avec une succession d'épisodes. On a l'impression que tu as un film dans la tête dont tu ne nous livres que quelques passages, des arrêts sur image.

C'est vrai, j'ai une sorte de film dans la tête quand je commence un travail, d'où la nécessité du story-board. Je vois les personnages. J'imagine ce qu'ils pourraient faire dans telle ou telle situation. Je visualise des scènes qui me semblent belles, intéressantes formellement, qui donnent du sens à l'histoire. Mais en fait, c'est beaucoup plus qu'un simple arrêt sur image car il faut

condenser dans le même instant tous les éléments de l'histoire, d'où la présence de nombreux indices et l'importance de la position des personnages.

Autrefois, dans certains villages, un photographe passait une fois par an. Entre les prises de vue, l'enfant avait grandi, le grand-père avait vieilli. Mais l'histoire continuait d'exister entre ces photos. Celle-ci était à reconstituer ou à inventer.

La photographie et la peinture sont avant tout pour moi l'art de la pose, en opposition à l'art du mouvement que l'on trouve dans la vidéo ou le cinéma.

J'attache beaucoup d'importance au rendu, à l'esthétisme. J'ai envie que les images soient « envoutantes » comme je peux le ressentir face à certaines peintures de Magritte, de Kalho, de Goya, de De Vinci, du Caravage, de Georges de la Tour, de Bosch ou encore face aux dessins de Darger...

Je suis plus inspirée par la peinture ou le dessin que par la photographie. Je suis sensible à la peinture car elle me permet plus de « rêver » l'image, ce qui se passe dans la scène et au delà... J'ai l'impression que le mystère est plus prégnant dans la peinture, mais hélas, je suis un peintre raté !

Tes photos ne semblent pas faire référence au monde contemporain mais à un passé récent que tu racontes au présent.

Je m'intéresse en effet à des faits passés ou en tout cas intemporels. Les décors de mes scènes ne sont pas contemporains car je trouve que souvent ce que l'on qualifie de « contemporain » est assez aseptisé, trop « déco », sans âme, avec des objets interchangeables. C'est souvent un joli décor pour recevoir mais pas pour y vivre. J'aime cette esthétique de l'usure. Je vais souvent chez Emmaüs où chaque objet a une histoire. J'aime imaginer celui qui l'a eu chez lui. J'aime quand c'est encombré, je n'aime pas les univers neutres. J'aime aussi les demeures bourgeoises avec des tapisseries, des objets et des tapis. Le motif est très présent et contribue au remplissage de l'image. Dans mes photos, je ne veux pas de « blanc ».

Pourquoi cette peur du vide ?

En fait, je ne veux pas que ce soit une fenêtre ouverte, on ne voit presque jamais l'extérieur. Mes univers sont clos. Il n'y a pas de perspective, tout est plat, le ou les personnages font partie du décor, c'est une peinture sans perspective, plutôt dans la tradition médiévale. Il n'y a pas d'illusion de l'espace.

L'intérieur d'une maison, c'est comme la pensée de quelqu'un. Pour moi, il n'y a pas de tête vide, donc il ne peut y avoir que des images remplies. Il doit y avoir des indices, des choses qui font sens. Tout devient symbolique, comme pour les natures mortes ou les vanités. Parfois, j'invente une symbolique qui m'est propre. La forme est choisie, l'objet est conscient, c'est le mélange des deux qui fait sens. Parfois l'objet est totalement inventé, comme le ramasse-citron.

Tu sembles créer une sorte de huis clos.

Les personnages ne sortent pas de leur lieu, c'est une sorte d'aliénation. Ils vivent dans leur décor. C'est un peu comme en Irlande pendant la Grande Famine au milieu du XIX^{ème} siècle, beaucoup d'anglais se sont enfermés chez eux pensant se protéger. Ils ne sortaient plus. Avec la série *Henrietta Street*, que j'ai réalisée à Dublin, c'est comme si j'étais revenue chez eux des années après, sans qu'ils se soient rendus compte que le monde avait changé au dehors.

Dans un groupe confiné, les masques tombent au bout d'un certain temps, les personnalités s'exacerbent. C'est un huis clos dans lequel il n'y a plus les enjeux habituels.

C'est un peu comme dans une famille qui vit en autarcie et dans laquelle tout devient « normal » : la tante ronfle à la fin du repas mais personne ne la réveille.

C'est comme dans l'émission télévisée *Strip-tease* qui propose des documentaires dans lesquels les commentateurs s'effacent pour laisser parler les protagonistes. L'émission aborde essentiellement des passages de la vie de tous les jours (repas de famille, séance de vaisselle...). Le spectateur peut ainsi se reconnaître dans son intimité quotidienne. C'est lui qui devient le référent. Mais on se rend compte que son référent n'est pas toujours le même que celui des autres. Ce qui est considéré comme hors normes pour certains, est normal pour d'autres. Cette notion de norme m'intéresse.

Quelles sont tes sources d'inspiration ? La télévision, la lecture, le cinéma, les pièces de théâtres ?

Je regarde très peu la télévision, mais je vais au cinéma ou je regarde des DVD. J'aime les séries comme : *Les Sopranos*, *Six Feet Under*, *Dexter*, *Twin Peaks*, *Deadwood*, *La maison des bois*... Je lis

beaucoup mais peu de pièces de théâtre, plutôt des romans ou des essais sur des sujets en rapport avec mes recherches.

Je lis indifféremment Simenon, Giono, Ellroy, Harrison, Balzac, Flaubert, McCarthy... Je prends des notes, je me nourris comme ça, j'en ai besoin et je crois que cela me rassure avant de commencer un travail.

Pour le *Docteur Williams*, j'ai lu beaucoup de choses sur la sorcellerie en Dordogne. J'ai même trouvé des almanachs qui m'ont apporté plein de détails passionnants. J'ai besoin de différents documents pour constituer mes images, pour donner corps à mes personnages. L'imaginaire se construit, on n'invente jamais rien.

Tu attaches une grande importance aux pratiques vernaculaires.

Oui, je m'intéresse aux croyances régionales, aux traditions locales. Les métiers de patience me fascinent. Je m'intéresse à ce que produisent les religieuses, les prisonniers, les fous. Ils ont une perception du temps différente de nous. Ce qu'ils réalisent m'émeut beaucoup comme les ex-voto faits avec des cheveux...

Pour certaines de mes séries et surtout pour *l'Album de famille*, j'ai fait des recherches sur les monuments funéraires pour réaliser une vitrine dédiée à ma mort. Je m'intéresse tout particulièrement aux « petits paradis » qui sont faits à la main, c'est un peu morbide mais c'est très beau.

Ces objets t'inspirent-ils pour réaliser des sculptures ou des installations ?

J'aimerais vraiment faire des choses comme ça. Parfois je pense que j'aimerais être directrice de couvent. Je sais que ces pratiques existent encore dans certains couvents car j'ai travaillé avec une perruquière, Manon Bigarnet, pour certaines de mes photos et celle-ci avait été contactée afin d'enseigner à une sœur son savoir-faire sur le travail du cheveu.

J'aimerais aussi aller à Lourdes pour voir de l'art « religieux » comme, par exemple, les grottes votives. J'ai été élevée dans la tradition catholique jusqu'à l'âge de 15 ans et je pense que cette iconographie m'a beaucoup influencée. Les images religieuses sont figées et remplies d'indices, comme une sorte de bande-dessinée pleine de détails.

J'aime aussi les mouvements de pèlerinage, ces déplacements de foule qui me font penser au Carnaval, à une mascarade au sens premier du terme, à des déambulations de personnages déguisés, comme si ces personnes n'étaient pas elles-mêmes.

Je me suis particulièrement intéressée aux mascarades dans lesquelles les participants sont déguisés avec des costumes qui évoquent des traditions ancestrales, par exemple celle qui célèbre l'homme sauvage dans le carnaval d'hiver au Pays Basque. Ce moment relate la transformation de l'ours en être humain civilisé. Certains hommes jouent les ours, revêtus d'une peau de bêtes, d'un bonnet de fourrure et le corps recouvert de cirage. Les « ours » vont inviter les femmes, les séduire et y apposer leur marque en les salissant avec le cirage.

D'autres villageois jouent les barbiers. Ceux-ci entrent en scène à la fin du « jeu de séduction » des ours. Ils sont vêtus de blanc, armés de bâtons et de haches. Le but de la rencontre entre ces hommes sauvages et ces barbiers, est de simuler le passage de la bestialité à l'humanité par une mise en scène dans laquelle les barbiers rasent les ours...

De nombreux carnaval célèbrent cet homme sauvage qui revêt différentes formes, couvert de mousse ou de pommes de pin en Alsace, enfoui sous un feuillage en Croatie...

Ces histoires d'homme sauvage ont inspiré mon personnage Mr B, mon assassin, homme sauvage vivant à la lisière de la forêt, mi-homme mi-bête. Il est donc chassé, traqué comme du gibier par les Chasseurs Camouflés du Vercors qui en ramènent la tête tel un trophée à mon père.

Tu réhabilites des techniques désuètes ou en voie de disparition (comme la fabrication artisanale de perruque) ou encore des pratiques qui disparaissent (le chocolat râpé sur les tartines)...

En effet, ces choses désuètes mais pas disparues nous placent dans une sorte d'intemporalité, une persistance de la fonction de l'objet. J'y trouve une sorte de poésie.

J'aime mélanger les époques, créer un trouble. Je trouve que ces pratiques créent une sorte de beauté. Il faut du temps pour les réaliser, le temps est une chose importante à mon sens. Je trouve toujours poétique le fait d'imaginer la répétition d'un geste pour arriver à un résultat même infime ou peu important comme le fait de râper du chocolat sur des tartines beurrées. Tous ces gestes qui prennent du temps disparaissent. On trouve des carottes ou du gruyère déjà râpés, des lardons en cubes et même des pommes épluchées...

Pour moi, le temps de la préparation fait partie du processus final. C'est tout aussi important que le résultat, d'autant que l'action n'est pas montrée mais elle se déduit par le processus mis en place.

Tu aimes les pratiques un peu obsessionnelles, en tout cas celles qui demandent du temps, des processus bien réglés.

J'aime la répétition du geste, les choses obsessionnelles (les broderies, les pipes ouvragées, les perruques, les meubles, les porcelaines, les tapisseries...). J'aime bien les règles car je pense qu'elles sont nécessaires pour réaliser des choses méticuleuses. J'aimerais pouvoir faire ces choses. Je ne suis pas assez ordonnée pour ça, j'aimerais être obsessionnelle, dessiner toute la journée, pouvoir exprimer ce que j'ai envie de manière plus immédiate. Quelque chose qui sort de la main, c'est beau, c'est un moment agréable. J'aimerais savoir peindre à l'ancienne, dessiner comme Buffon, des dessins remplis de petits détails.

Quand je fais une photo, la genèse est très longue. Mais quand la scène apparaît devant moi comme je l'ai imaginée, que devient réel ce qui était dans ma tête, alors c'est un moment magique, une sorte d'état de grâce, un bien-être qui malheureusement ne dure pas, même si le temps est suspendu par la prise de vue.

Je pense qu'une photo est réussie quand elle arrive à représenter ce que je « vois » dans ma tête. Ce qui explique pourquoi les commandes sont difficiles à réaliser pour moi car je dois visualiser l'image avant de la réaliser. Il est impossible d'exprimer exactement ce que pense quelqu'un d'autre. Parfois, si le lieu me plaît et que je peux me raconter une histoire, c'est possible, mais la plupart du temps, chacun a sa propre histoire en tête et je n'arrive pas à sublimer ce que pense l'autre.

Par contre, lorsque j'arrive à réaliser mon image mentale, c'est un moment formidable pour moi. La réalité correspond alors à mon imaginaire. J'aimerais m'asseoir dans un fauteuil et regarder cette « image » que je trouve belle. Quel que soit le sujet, même s'il est « horrible », si l'image correspond à mon « image mentale » je la trouve belle. Il faut qu'il y ait une sorte d'envoûtement, une scène dans laquelle on veut entrer. La notion de « scène » est importante comme en peinture, avec la composition et la lumière. Tout doit être à sa place, bien ordonné, une sorte d'harmonie qui s'impose.

J'ai besoin d'une relation forte entre le sujet, le personnage, l'histoire et le lieu. C'est souvent le lieu qui est le plus important. Jusqu'à présent je n'aimais pas fabriquer le décor, je préférais les lieux « trouvés », surtout ceux qui racontent déjà leur propre histoire. J'aime ceux qui sont marqués par une époque, un style de vie, qui sont en eux-mêmes un constituant essentiel de l'image.

Je n'aime pas fabriquer le décor, mais j'interviens sur l'existant, avec des ajouts de poussière, de moisissure, de plantes, etc. et bien évidemment des objets. C'est le lieu qui inspire le décor final. J'aimerais avoir un catalogue de lieux comme pour le cinéma.

Aujourd'hui, comme mes idées deviennent de plus en plus précises, j'ai du mal à trouver ce qui leur correspond. Je suis donc amenée à intervenir de plus en plus sur le lieu.

Peux-tu nous détailler ton processus de création ?

Le lieu est primordial, puis vient la rencontre dans un second temps avec des personnes. Lorsque j'ai rencontré par hasard Manon Bigarnet, plasticienne en cheveux / perruquier, je m'intéressais déjà aux cheveux. Je souhaitais réaliser pour la série *Album de famille*, des objets en cheveux à l'image des ex-voto. Nous avons donc décidé de collaborer. Mais finalement, ce ne sont pas des objets en cheveux qui sont ressortis de cette collaboration, mais forte de ses nombreux talents, Manon a fabriqué d'autres objets comme la tête et le trophée (une sculpture et modelage en plâtre et latex, avec poils et cheveux naturels humains), le cache-oreilles (un serre-tête en macramé avec des cheveux naturels humains), la robe de la mariée - poupée dans la vitrine (en dentelle sur papier calque et papier Sopalin). Ces objets sont présents dans la série *Album de famille*.

Je recherche de telles collaborations avec des artisans ou des personnes qui exercent des métiers rares.

Il m'arrive aussi souvent de demander de l'aide à des habitants du village de mon enfance. Je sollicite aussi ma mère. Ils m'apportent leurs savoir-faire en couture, tricot ou broderie pour créer des objets (l'écharpe ou la broderie de Léa...). J'ai fait appel également pour la confection de perruques (pour la série du *Docteur Williams*) à Cécile Millet, ex-coiffeuse, que j'ai rencontrée lors de ma résidence à Ribérac (Résidence de l'ART en Dordogne).

En fait, la photo me donne des alibis pour rencontrer certaines personnes. Le statut de photographe facilite cette relation. Je leur pose des questions et ils me racontent leur histoire ou « des » histoires, surtout à la campagne où les gens me semblent plus accessibles. Lorsque je recherche quelque chose ou quelqu'un, on me guide aisément, on essaie de me faire rencontrer les bonnes personnes, la plupart s'associent à ma recherche.

Dans les lieux que je considère comme plus « déshumanisés », c'est plus difficile. Lors de ma résidence à Montréal (Les Inclassables), la ville était trop grande, j'ai eu plus du mal à établir ce

contact, cela a pris plus de temps. Lors de ma résidence à Dublin, le musée qui me recevait (l'Irish Museum of Modern Art), et notamment Janice Hough en charge des résidences, a facilité les rencontres et j'ai pu trouver l'endroit idéal : Henrietta Street. A la campagne, on identifie plus vite la bonne personne, celle qui va avoir les bois de cerf que je cherche, celui qui a un château pour mon décor ou la personne qui va correspondre au personnage qu'il me manque. C'est un peu un jeu de piste, on va d'une personne à l'autre selon l'information fournie. Cette chaîne de relations fait partie de mon travail.

Comment choisis-tu tes « figurants » ?

Je choisis mes modèles en fonctions des personnages que j'imagine. Ainsi, en Dordogne, je cherchais un docteur anglais. J'ai donc mis en place un casting, j'ai rencontré des anglais installés dans la région pour trouver celui qui correspondait parfaitement à l'image que j'en avais. Parfois, je remarque des personnes dans la rue ou alors en parlant de mes recherches autour de moi, on me présente des personnes qui pourraient correspondre à mes descriptions.

Une personne peut-elle t'inspirer une photo ?

Non, en fait, c'est toujours l'inverse. L'image préexiste et je rassemble ensuite les éléments. Si je n'ai pas l'image dans la tête, le processus ne s'enclenche pas, il ne peut y avoir de photo.

Mais j'ai l'impression que ça devient de plus en plus compliqué.

Le processus de réalisation de la photo est très long. C'est un travail solitaire. Je n'ai pas d'équipe technique. Je n'en ai pas envie, pourtant j'aimerais travailler avec un éclairagiste. J'ai besoin d'être seule, même si beaucoup de gens m'aident dans mon travail. C'est moins immédiat, moins direct que le dessin. Il n'y a pas cette autonomie possible. C'est aussi parce que je ne fais pas d'instantané.

Pour mes photos, je dois mobiliser plein de gens, j'ai parfois l'impression de les déranger, je dois les convaincre et en même temps, je ressens une pression, celle de ne pas les décevoir.

Je dois construire cet instant et même lorsque j'y arrive, j'ai l'impression que ce n'est pas possible de le garder. J'ai l'impression d'être aveugle à l'instant précis où je devrais le voir. Je compte, un, deux, trois, j'appuie et l'instant disparaît.

Mais ce n'est surtout pas de l'instantané car je viens sur le lieu de la prise de vue environ trois heures avant. J'installe tout, y compris les lumières. Puis les modèles arrivent et je les mets en place. Je leur indique les gestes, plutôt les positions, puis je fais la photo.

La technique à la chambre est complexe. On voit l'image à l'envers, la scène est donc plus difficile à se représenter. Mais j'aime ce rituel, la mise au point et les mesures pour éviter la distorsion. J'ai besoin de ces trois ou quatre heures de préparation pour être sûre de moi.

Avec un appareil numérique, j'ai l'impression de « prendre des notes ». Je n'aime pas cette sensation de fugacité. Je travaille sans filet : je n'ai pas de sécurité, pas de polaroid. Je travaille à l'aveugle. J'aime cette idée de lanterne magique, de vieux appareils. Bien sûr, il y a un risque de rater la photo avec tout ce que ça implique de déception et de travail perdu. Je prends plusieurs prises de vue, mais toujours de la même vue. J'ai besoin de tout ce rituel, même si parfois je dois refaire la photo.

Tu as commencé par photographier les membres de ta famille dans ta première série de l'*Album de famille* qui débute en 2002. Pars-tu de ta propre histoire ou tout est imaginaire ? Est-ce une réalité qui se transforme en fiction ?

Pour la série *Album de famille*, j'ai demandé à ma famille de poser pour moi et chaque membre joue son propre rôle ou du moins respecte la généalogie de notre famille. Ils ont tous leur véritable place dans la famille, mais l'histoire est inventée. Les pistes sont brouillées. Au départ, je parlais d'anecdotes réelles pour en faire une image (les citrons, le chocolat râpé) et ensuite je me suis accordée plus de liberté, la liberté d'inventer mais de donner une impression de vrai. J'aime que le doute subsiste puisque les modèles sont les véritables membres de ma famille. Je trouve cette ambiguïté intéressante.

C'est à l'image de la photo *Mascarade*, le masque est là pour nous dire que tout cela n'est qu'illusion, un carnaval, mais en dessous de ce masque, ma mère, qui joue ma mère, est ma vraie mère. Cela crée forcément des confusions et je trouve assez cocasse de jouer avec cela.

C'était aussi important de travailler avec ma famille sur cette série car je l'avais conçue comme un projet à long terme. Je devais donc pouvoir facilement retrouver des lieux et des personnages. Je trouvais très intéressante cette notion de temps. Et c'était plus évident d'avoir les personnages sous la main avec une histoire qui peut aisément évoluer en gardant les mêmes protagonistes.

Comment le vivent-ils ?

Je crois que tout le monde a adhéré facilement au projet. Ils ont trouvé ça drôle, et j'ai l'impression que ça a créé un lien spécial entre eux. Ils ont beaucoup d'humour et une grande capacité d'autodérision. Ils ont aimé participer à une histoire. D'ailleurs, ils se la sont appropriés et maintenant, ce sont eux qui la racontent. Ils semblent fiers du rôle qu'ils ont joué.

Tu as mis en scène ta propre mort, comment cela a-t-il été perçu par ta famille ?

Plutôt bien. En fait, c'est peut-être une question que se pose le regardeur, mais pas eux. Ils ont eu l'impression de jouer dans un feuilleton. Et dans une série, on fait disparaître certains personnages. Là, c'est la même chose. Même si l'histoire est censée être triste, ils jouent un rôle. Par exemple, pour mon enterrement, je leur ai demandé de venir habillés tout en noir. C'était plutôt drôle. Mais quand je regarde une photo, je les trouve « étranges ». Ce ne sont pas vraiment eux. Je suis censée être morte, mais en fait, ils continuent à me voir. Ils trouvent ça farfelu et plutôt marrant. Moi-même, je ne suis pas quelqu'un de morbide. Je raconte les histoires de manière très détachée, je n'y mets pas de pathos. Il s'agit plus d'une information, il n'y a pas de dramatisation. Même si c'est en apparence très théâtralisé, il s'agit presque d'une caricature, et d'ailleurs ce ne sont jamais les faits eux-mêmes qui sont représentés, car comme je l'ai souligné, ce n'est pas le moment de l'action, de l'acte qui compte mais ce qui est avant ou après. Le moment violent ou dramatique n'est pas visible. Souvent, il s'agit de faits divers réels. Ce n'est pas le drame qui m'intéresse mais c'est l'absurdité de la situation. Le drame en lui-même permet de faire un décryptage de la situation. C'est souvent le point de départ de l'histoire ou l'aboutissement. Il peut en effet s'agir d'un retour en arrière, une situation qui expliquerait ce qui existe déjà. C'est plutôt un quotidien chamboulé. La norme est dépassée et on essaie de comprendre. C'est une sorte d'enquête pour trouver ce qui s'est produit, comment on en est arrivé là. Parfois, l'histoire se poursuit, une image en entraîne une autre.

Est-ce ainsi que tu construis tes séries ?

En fait, avant de commencer une série, j'ai une idée assez précise des photos qui seront nécessaires à l'histoire. Ce qui me permet de pouvoir définir à l'avance l'ampleur de la série. Même si certaines photos en engendrent d'autres, mes séries sont indépendantes comme pour *L'assassinat* par exemple. Je peux envisager des événements qui se sont produits en amont ou en parallèle, ce ne sont pas nécessairement des suites. Ma pensée n'est pas linéaire.

Avec l'Album de Famille, puis Histoires vraies, ce sont des drames du quotidien que tu relates ? Pourquoi cet intérêt pour les faits divers ?

Selon Barthes, tout est donné dans un fait divers : ses circonstances, ses causes, son passé, son issue. Il est sans durée et sans contexte et il ne nécessite aucune connaissance spécifique. C'est une mini histoire condensée qui est plus proche de la nouvelle ou du conte que du roman. J'aime ce concept d'intemporalité, d'autonomie et de concentration de l'histoire. J'aime aussi l'idée de rentrer par les coulisses de l'existence. Les drames familiaux, les dysfonctionnements, qui habituellement ne sont pas visibles, sont révélés par les faits divers. Il n'y a pas besoin de créer des personnages, il suffit de regarder derrière les rideaux. D'ailleurs beaucoup de cinéastes s'en inspirent. Dans *l'Album de famille*, j'ai brodé à partir de faits divers. C'est aussi la notion de quotidienneté et de proximité qui m'importe. Pour ma part, je n'ai pas l'imagination pour inventer « une fille comme chien de chasse » comme dans *le Docteur Williams*. J'ai besoin de l'entendre de certaines personnes. Cette histoire par exemple m'a été racontée par Brigitte Vital-Durand, co-auteur avec Anne-Sophie Martin de *Crimes de femmes*. Comme pour l'art brut, certains ont un fonctionnement différent qui m'inspire. Je suis trop « normale » pour inventer certaines choses. Ce ne sont pas les drames qui m'intéressent mais le processus qui conduit au basculement. Tout paraît normal et puis soudain quelque chose, souvent un détail, fait basculer une situation. Dans les meurtres que j'ai retenus, il y a en fait une sorte de logique qui s'installe. Le passage à l'acte et sa forme sont finalement justifiés : une femme qui ne supporte plus son mari le tue. Mais comme physiquement elle n'est pas assez forte pour se débarrasser du corps, elle le découpe et le met dans des petits sacs.

Penses-tu que tout le monde puisse passer les « normes » ?

Non, je pense que c'est très rare d'aller jusqu'au crime. Mais ça m'intéresse de rentrer dans la tête de quelqu'un qui brise les règles, du moins en apparence car je crois que pour lui ça paraît

légitime. C'est parfois difficile d'accepter des règles dans une famille, une répétition de contraintes qui parfois conduit au meurtre. Ça pourrait arriver à tout le monde, mais ces faits divers jouent le rôle de catharsis. Ça nous libère de voir certains passer à l'acte. En fait, on a besoin de ces histoires pour se « renormer », pour calmer le côté « sauvage » qui nous habite. Je m'intéresse au concept de cruauté développé par Antonin Artaud, cette cruauté qui nous fait vivre, nous émeut et nous bouleverse...

A la fin du XIXème siècle, le Théâtre du Grand Guignol à Paris proposait des spectacles d'horreurs, macabres et sanguinolents. Il fut supplanté par l'apparition du cinéma parlant et des films américains dits « d'horreur ». Mais selon son dernier directeur Charles Nonon, c'est surtout la découverte de la shoah qui a bouleversé le regard du spectateur: « Avant la guerre, tout le monde croyait que ce qui se passait sur scène n'était qu'imagination : maintenant on sait que ces choses - et peut-être pire - sont possibles. »

Mais je ne veux pas me positionner comme voulant démontrer quelque chose. Je soulève des questions. Et il est vrai que les coulisses m'attirent plus que la scène, certainement parce que j'en ai très peur. Pour me rassurer, je cherche une logique.

Il y a peu de psychopathes : « Les tueurs en série étaient une rareté dans la vraie vie en termes statistiques (...) » comme l'explique Ellroy, dans *Ma part d'ombre*. C'est de l'ordre de l'exceptionnel. C'est pour cela qu'ils fascinent autant. Ellroy toujours, dans cet incroyable livre *Un tueur sur la route* fait le portrait, de "l'intérieur", d'un "serial killer".

Mais moi, c'est plutôt le voisin qui m'intéresse. Comment naît la possibilité du mauvais chez quelqu'un ?

Mes préoccupations sont plus proches des questionnements soulevés pas le film *Le ruban blanc* d'Haneke, qui remet en question l'enfance comme état d'innocence. Il n'y a aucune issue positive possible. Qui sont les véritables coupables ?

Le secret de famille est pour moi une donnée importante, la maison qui l'abrite aussi. Le grenier, à l'abri des regards, où l'on entasse les couches successives de mémoires familiales, s'oppose au salon où l'on reçoit. Ces deux pièces sont les plus symboliques.

Quand la porte se ferme, on peut enfin être soi-même, loin des jeux sociaux. C'est cela qui m'intéresse : que font les gens chez eux après avoir fermé leur porte.

Les faits divers nous donnent cette opportunité-là. On a soudain les détails intimes de la vie des individus, des photos de famille, des lettres, des traits de caractères, plein d'éléments pour que l'on puisse donner une explication plausible au drame survenu. Une sorte de dissection publique.

Dans les cas de séquestration, il y a aussi plusieurs niveaux d'approche. Ce n'est pas uniquement l'âme humaine et sa face cachée qui sont en cause mais structurellement et architecturalement parlant, il y a aussi cette superposition d'espaces différents : celui de la maison apparente et celui de l'endroit caché, enfoui, comme chez Dutroux ou dans les cas de Natascha Kampusch ou d'Elisabeth Fritzl. Mais ce sont des cas trop connus, trop médiatisés pour moi. Mes photos évoquent des lieux clos avec leur propre histoire, et cette question de l'espace est aussi très présente dans mon travail.

J'ai lu Bettelheim, Artaud, Sade. Je cherche à comprendre comment on arrive à être comme ça. Comment on en arrive à : « j'ai tué ma mère parce qu'elle avait trop fait chauffer la tarte aux poireaux ».

J'ai participé au *Rencontres du Faits Divers* à Guéret, et j'ai découvert de nouvelles pistes de travail, fait des rencontres avec des personnalités, écrivains, juristes, commissaires, et journalistes travaillant sur les crimes et les faits divers.

Tu t'intéresses également au surnaturel, aux revenants, aux esprits, au spiritisme, dans la série du *Docteur Williams*. Crois-tu en ces phénomènes ? Comment as-tu collecté ces « histoires » ? Sont-elles inventées ?

Je ne peux pas dire que je crois en ces phénomènes, mais je les prends en compte. Pour moi, ils sont des mystères, du moins ils rendent le mystère possible.

Le mot mystère a la même étymologie que le mot myope : « celui qui ferme les yeux pour mieux voir ». Je ferme souvent les yeux pour voir mes images.

J'ai découvert qu'il y avait un Institut Métaphysique International (IMI) à Paris, cette fondation étudie les phénomènes dits paranormaux...

Je m'intéresse aux croyances de bonnes femmes (ex : *Ma mère avec le cataplasme d'oiseaux*) qui fait référence au livre *Le chant du monde* de Giono, au mystère des choses que l'on fait par habitude ancestrale, ou encore ce qui n'est pas vraiment reconnu mais que l'on peut voir, comme les personnes qui « enlèvent le feu ». Ce n'est pas totalement de l'irrationnel, c'est une sorte de contre-culture qui échappe à la norme, un autre rapport aux autres et à l'environnement.

Quels sont tes projets, sur quoi travailles-tu actuellement ?

Dans la trilogie de Pan (*Colline, Regain, Un de Baumugnes*) de Giono, le dieu Pan, par sa double nature, homme et animal est « symboliquement à l'œuvre » dans les trois romans. Il est celui qui protège et sème la terreur en même temps. A l'image du personnage de Janet dans *Colline*, « (...) il s'est mis à parler, comme s'il avait été la fontaine du mystère (...) », Janet est celui qui « connaît le grand secret », « il a été chasseur » (l'ouvrage de Bertrand Hell, *Le sang noir. Chasse et mythe du chasseur en Europe* est passionnant à ce sujet). J'ai envie de travailler cette notion de retour au temps du chasseur, aux sources de l'humanité, à l'état primitif toujours présent dans l'homme. Je voudrais travailler sur ces peurs archaïques. L'appréhension du temps était différente. Le déroulement des choses était plus codifié, ritualisé. Cette notion du rituel m'intéresse tout particulièrement. Lorsque Giono décrit la mort du lézard, dans *Colline*, la nature elle-même devient un personnage, tout est vivant. La maîtrise de ces éléments par les êtres dits « sauvages » m'intéresse. J'aimerais étudier ces questions et arriver à les mettre en images : faire des photos, voire réaliser des objets. J'en suis actuellement au stade des recherches et en ce sens j'aimerais être épaulée par un ethnologue.

Mais je vais aussi poursuivre une série que je viens de commencer avec *Le noyer*, autour des superstitions. En parallèle, je mets en place les décors pour un nouveau personnage : « la fausse fille, Mademoiselle T. », qui rêve d'être la prochaine reine du Corso fleuri du Vercors. Elle ouvrira le deuxième volet de ma trilogie « le village », qui fait suite à « L'album de famille ».

* *Colline*, Jean Giono, préface et dossier A.M. Marina-Mediavilla, LGF, Paris, collection Le Livre de poche, numéro 590, Parution février 2007