

## Yveline LOISEUR

Née en 1965 à Cherbourg

Vit et travaille à Lyon

<http://www.dda-ra.org/LOISEUR>

Dossier mis à jour le 18/11/20



**Sans titre #4**, 2015

*Cendres*, ensemble de 6 photographies

Tirages Fine Art sur papier Hahnemühle, 65 x 65 cm ; 65 x 97,5 cm

Incrustation sur les images du texte de Samuel Beckett, *Cendres*, 1959

Mise en page : Loïc Boyer

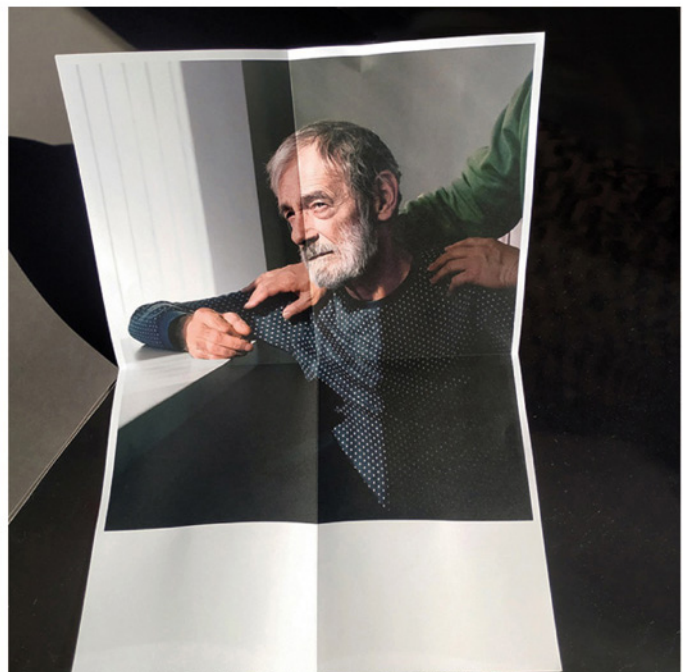
06 72 37 38 12

<https://www.yvelineloiseur.com>

yveline.loiseur@free.fr

# Yveline LOISEUR

Index des œuvres [extrait]



**Lointain intérieur**, 2019

Série de 18 photographies, dimensions variables

Réalisée dans le cadre d'une résidence d'artiste à l'hôpital de Chambéry

**Lointain intérieur**, 2020

Texte de Michel Poivert, Éditions 205, Lyon

32 pages, 24,5 x 17 cm

Cet ouvrage restitue une résidence d'artiste de juin à novembre 2019 au Centre Hospitalier Métropole Savoie autour de l'expérience du temps des patients.

# Yveline LOISEUR

Index des œuvres [extrait]



***Conversation pieces***, 2017-2020

Ensemble de 26 photographies

Tirages fine art sur papier Hahnemühle contrecollé sur dibon, caisse américaine blanche

Dimensions variables

Cette série a été réalisée dans le cadre d'une résidence d'artiste à Marseille (2017-2020) portée par le Centre Photographique Marseille et soutenue par 13 Habitat.

# Yveline LOISEUR

Index des œuvres [extrait]



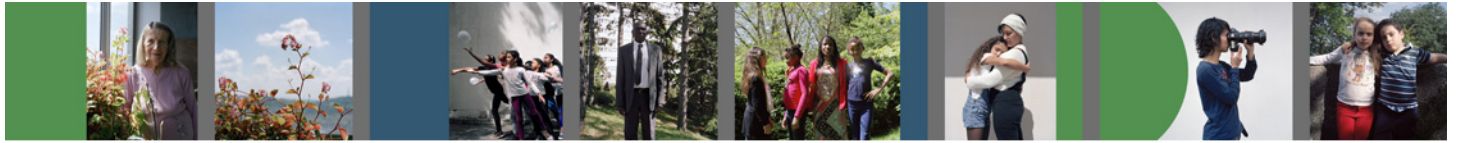
***Written in water***, 2015-2016  
Ensemble de 15 photographies  
Techniques variables, 85 x 85 cm

Série réalisée dans le cadre de la résidence *Images de soi, image du territoire* autour de la représentation de la jeunesse, Forez-en-Lyonnais, Loire.

Avec le soutien de la DRAC Auvergne-Rhône-Alpes, la Communauté de communes de Forez-en-Lyonnais et la Direction académique des services de l'Éducation nationale de la Loire.

# Yveline LOISEUR

Index des œuvres [extrait]



***Cariatides*, 2016**

Œuvre dans l'espace public, La Duchère, Lyon 9e

Frise monumentale, 250 x 1200 cm ; 42 photographies, 250 x 250 cm et 250 x 350 cm

Initiative de l'association de locataires de la barre 110 *Vivre au Château* et de la Compagnie de danse *Hallet Eghayan*

Financement : Lyon Métropole Habitat

Direction artistique : Marianne Homiridis / Bureau des Projets

L'œuvre *Cariatides* est inaugurée à l'occasion des 33e Journées européennes du patrimoine et entretenue pour une durée de 5 ans.

# Yveline LOISEUR

Index des œuvres [extrait]



***Éclaircie en hiver*, 2015**

1% artistique - Région Rhône-Alpes, Internat du Lycée Lumière, Lyon 8eme

5 polyptiques, tirages lambda contrecollés sur dibond, sous plexiglas, 65 x 235 à 427 cm

# Yveline LOISEUR

Index des œuvres [extrait]



***Entre centre et absence*, 2012**

Ensemble de 14 photographies réalisées au Musée Hospitalier de Charlieu

Tirages Fine Art sur papier Hahnemühle, caisses américaines blanches, 71 x 90,5 cm

1er Prix Camera Clara, Paris, 2012

De gauche à droite : *Sans titre #1 ; #2 ; #8* et vue d'exposition, Le Bal, Paris, 2012

# Yveline LOISEUR

Index des œuvres [extrait]



***Le Temps qu'il fera***, 2011 / Trieste, Italie  
Programme Hors les Murs 2011 de l'Institut français - Lauréate 2011  
Ensemble de 52 photographies, dimensions variables



# Yveline LOISEUR

Index des œuvres [extrait]

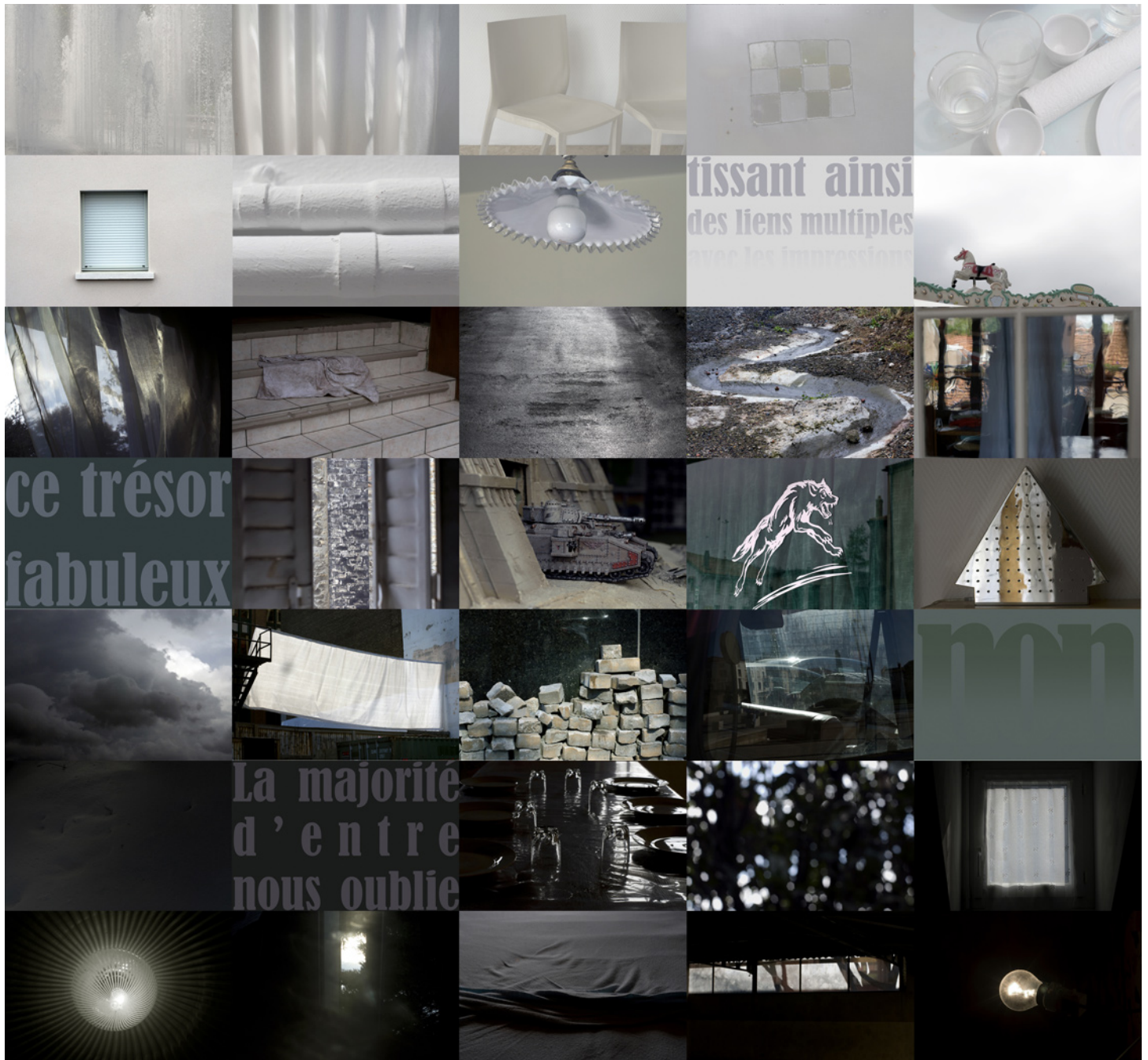


***Dans les plis sinueux des vieilles capitales***, 2011

Série de 80 photographies, dimensions variables

# Yveline LOISEUR

Index des œuvres [extrait]



**La Vie Matérielle**, 2011

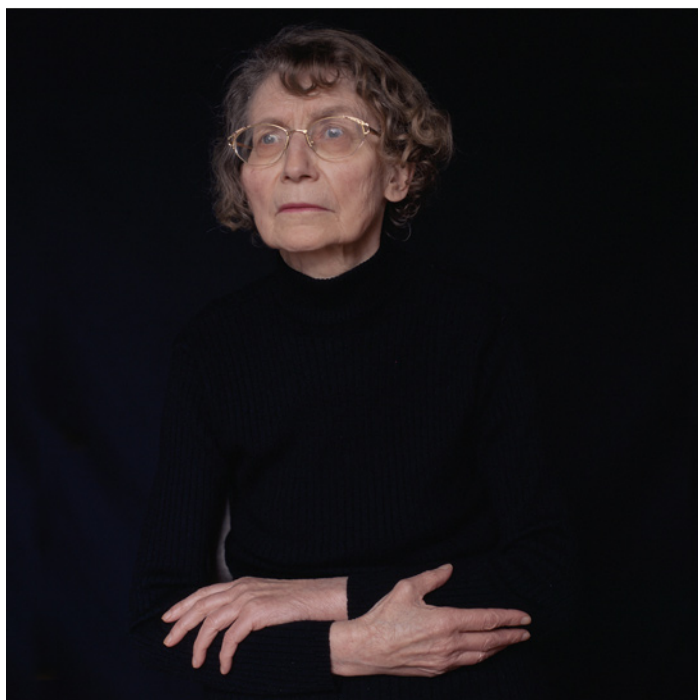
En collaboration avec Bureau l'imprimante, Orléans

Ensemble de 300 textes et images

Exposition, tirages lambda 13 x 18 cm épinglés

Projet en ligne : [www.limprimante.com/materielle](http://www.limprimante.com/materielle)

**Yveline LOISEUR**  
Index des œuvres [extrait]



***La Vie courante***, 2002-2009  
Série de 81 photographies, dimensions variables

**Yveline LOISEUR**  
Index des œuvres [extrait]



***Crépuscule du matin***, 2008-2009 / Dresde, Allemagne  
Ensemble de 30 photographies, dimensions variables

**Yveline LOISEUR**  
Index des œuvres [extrait]



**Les Villes invisibles**, 1992 / Dresde, Allemagne  
Ensemble de 80 photographies, dimensions variables  
Résidence d'artiste et bourse de création de l'Office Franco-Allemand pour la Jeunesse



## LIVRES D'ARTISTE

### ***Florence et Henri*, 2019**

Textes : Yveline Loiseur et Olivier Belon

Conception éditoriale et design graphique : Bureau 205

Éditions 205, Lyon, format : 21,5 x 26,5 cm

-

### ***Le livre de sable*, 2020**

Design graphique : Loïc Boyer

Édition numérotée et tirée à 10 exemplaires, 12 x 508 cm, 40 photographies, tirage Fine Art sur papier Hahnemühle  
40 images à disperser dans les livres d'une bibliothèque, sur une idée de Jorge Luis Borges

— **Mots clés**

Enfance  
Disparition  
Mémoire  
Absence  
Fragilité  
Situation  
Intime / Social  
Villes  
Mise en scène  
Corps  
Fragment  
Miroir  
Fantôme  
Discontinuité  
Contrepoint  
Le même et l'autre  
Différence et répétition

— **Champs de références**

Gilles Deleuze / Jacques Rancière / Charles Baudelaire / Arthur Rimbaud / Lewis Carroll /  
Henri Michaux / Marguerite Duras / Georges Perec / Jacques Roubaud / Pierre Michon /  
Philip Roth / Haruki Murakami / Richard Avedon / Diane Arbus / Walker Evans / Charles Laughton /  
Johan van der Keuken / Maurice Pialat / Ingmar Bergman / Michelangelo Antonioni /  
Jean-Luc Godard / Heiner Goebbels / Kaija Saariaho / Alfred Schnittke / Steve Reich /  
Pina Bausch / Sidi Larbi Cherkaoui / Maguy Marin / Alain Platel / Le Caravage / Pieter Brueghel /  
Oskar Schlemmer / Sigmar Polke / Michelangelo Pistoletto / Gerhard Richter

**Textes ci-dessous :**

*Yveline Loiseur, la présence et le retrait*, Alain Kerlan, 2016

*Dans le flottement du souvenir à l'orée de son effacement*, Nicolas Feodoroff, 2013

Entretien d'Yveline Loiseur avec Michel Poivert, INHA, Paris, 2007

**Autres textes en ligne :**

À propos de deux séries de photographies d'Yveline Loiseur, "Entre centre et absence" (ou "Les lits") et "Cendres", Éric Vandecasteele, 2020

*Aux être patients*, Michel Poivert, 2020

*Cariatides*, Marianne Homiridis, 2017

*Espèces d'espaces*, Didier Mouchel, 2015

*Le Happening et la berceuse*, Michel Poivert, 2011

**Yveline Loiseur, la présence et le retrait**

Par Alain Kerlan, 2016

Toute véritable photographie - autant dire toute photographie qui nous dit quelque chose de l'essence de la photographie - comporte nécessairement pour celui qui l'a vue et la remémore une dimension obsessionnelle. Elle le poursuit comme certains portraits paraissent suivre de leur regard celui qui les contemple. Elle fait retour dans le champ du visible et marque de son sceau d'évidence et d'énigme l'apparaître lui-même.

Ouvrant à nouveau l'album qu'Yveline Loiseur avait choisi d'intituler *La vie courante*, je suis à nouveau arrêté par cette photographie où deux mains blanches, blanchies par le fard ou la farine, portent, littéralement, un visage d'enfant, un visage comme arraché dans ce geste à la nuit d'un arrière-plan dans lequel se fond jusqu'au buste dont jaillissent les deux bras qui semblent le retenir au bord d'un inéluctable effacement. Et peu importe si ma lecture raisonneuse et conjuratoire s'empresse de voir, au bas de l'image, dans l'indéchiffrable hiéroglyphe d'une blancheur qui déjà s'efface, la trace qu'aurait laissée sur le vêtement de l'enfant la poudre qui couvre ses deux mains ; elle ne peut empêcher que j'y pressente la menace ou l'inéluctabilité d'une disparition déjà en marche, à certains égards déjà accomplie.

Voilà bien en effet une image proprement obsédante, et qui, d'une certaine façon, pour moi, "à mes yeux", comme le dit cette banale expression à laquelle soudain cette image redonne sa pleine signification, *habite*, pour ne pas dire *hante*, l'œuvre entière de l'artiste photographe. Cette hésitation, entre la demeure de l'habiter et l'errance de la hantise, toute photographie de Yveline Loiseur la met et la remet en branle. Dans chacune d'elle, en effet, il est question de présence et d'absence, de présence et de retrait. "*Riche en mérites, mais c'est poétiquement que l'homme habite cette terre*", écrivait Hölderlin. La formule est bien connue, et en vient à s'user. Une œuvre comme celle de Yveline Loiseur à sa façon lui redonne sa profondeur. La dimension poétique d'une habitation pleinement humaine du monde se déploie dans cette distance insaisissable et néanmoins fondatrice entre notre présence et notre absence, notre apparaître et notre retrait au sein même de l'apparaître.

Rien ne dit mieux ce clignotement de la présence et de l'absence, de la présence dans le retrait et du retrait dans la présence, que l'art du portrait. Comme le relève fort à propos le philosophe Jean-Luc Nancy, la langue italienne, qui le nomme *ritratto*, a ce génie de dire, dans le mot même qui le désigne, l'absence inhérente au portrait : "le portrait, *ritratto*, désigne aussi le retrait, la rétraction ou le retirement". Ce n'est pas simple goût du genre si le portrait, souvent construit, voire "posé", occupe une si grande place dans le travail d'Yveline Loiseur ; ce choix est intimement, structurellement, lié au projet photographique de l'artiste, au projet artistique de la photographe. L'ensemble de son œuvre, passée et présente, et sans doute à venir, relève de cette dimension ontologique que le portrait exalte tout particulièrement, et qu'on peut suivre comme une sorte de basse continue dans les photographies que l'artiste consacre à d'autres sujets.

*La vie courante* rassemblait des photographies datées des années 2002 à 2009, et abondait en portraits, notamment en portraits d'enfants. Si la conjonction énigmatique de la présence et de l'absence y atteignait une extrême intensité, elle n'est pas moins à l'œuvre dans la série de 2011 intitulée *Dans les plis sinueux des vieilles capitales*, ni dans l'ensemble de la même année, *Le temps qu'il fera*, réalisé à Trieste dans le cadre du Programme *Hors les Murs* de l'Institut français, ou encore dans l'ensemble *Crépuscules du matin* (2008-2009). L'absence cette fois ronge les lieux et les paysages. Ici, image dans l'image, deux tours d'immeubles, saisies dans l'encadrement que lui font des façades anonymes en premier plan, se retirent dans une sorte de fausse carte postale, sous un ciel bleu de circonstance. Ailleurs, dans le contrejour d'une pièce qu'enserme une vaste verrière, autour d'une table d'où se détachent dans l'ombre les miroitements du bois ciré et de quelques verres, comme abandonnés à leur solitude, cinq ombres, cinq personnages, assis ou debout, s'absentent dans leur propre ombre, rejoignant l'absentement général. Et sur cette



autre photographie, il suffit de la plastique d'une série de sièges vides et de ses discrets reflets en écho pour que l'absence résonne en nous. Elle retrouve l'intensité des portraits dans la série de 2012, dont l'intitulé lui-même en fait l'aveu : dans la série *Entre centre et absence*, ensemble de quatorze photographies réalisées au Musée Hospitalier de Charlieu. Ces lits vides et blancs, que dissimulent à peine - plutôt les donnent-ils tout autant à voir - les rideaux mi-tirés de la même sombre blancheur, ne portent nulle trace de nul corps sur les draps impeccables : et pourtant ces corps sont bien là, pesant de tout le poids de leur absence visible.

Toute image photographique vraie, onthologiquement vraie, quel qu'en soit le sujet, dès qu'elle nous parle de ce qui est et qui nous apparaît, est un portrait. Toute photographie quoi qu'elle montre, "implique une absence essentielle contemporaine de la présence vivante de son modèle", montre et conjure à la fois un "absentement consubstantiel à l'image", à toute image vraie, et fait retentir en nous l'écho de ce retrait. Voilà ce que nous dit et nous rappelle chacune des photographies que patiemment saisit et construit l'art d'Yveline Loiseur.

### ***Dans le flottement du souvenir à l'orée de son effacement***

Par Nicolas Feodoroff, septembre 2013

Séries photographiques, installations, papiers peints, livres d'artiste : de croisements en allers-retours, Yveline Loiseur mène un travail qui déborde la photographie comme objet et déjoue les catégories, fiction *versus* documentaire, pour nous emmener dans un monde d'images mentales, photographiques ou picturales. Un travail nourri de l'univers de l'enfance, de nos souvenirs, de l'intimité de la famille tout autant que de l'espace urbain. Descriptions méticuleuses donnant ici corps à un détail, là des figures en scène, ou bien jeu de surfaces, de matières, glissant de reflets en miroitements : Yveline Loiseur esquisse un monde aux identités flottantes dont les intitulés souvent ambivalents, parfois ludiques, au-delà du jeu de mots, constituent le signe d'un véritable programme esthétique.

### **Villes**

Dans sa première série *Les Villes invisibles* réalisée en 1992 à Dresde jusqu'aux images de *Crépuscule du matin* (2008-2009), réalisées dans cette même ville, la mémoire des lieux et des images s'imbrique entre passé et présent. La première série, nourrie de la perception d'Italo Calvino et attentive aux mutations juste après la chute du mur, comme la seconde à l'atmosphère pesante et désenchantée de Baudelaire, mettent en branle un balancement entre les époques où se nouent les pratiques du quotidien et les soubresauts de l'Histoire. Un battement du temps parfois inscrit en un seul point de vue, telle *Bougie* (2008), comme une "*secrète pensée pour les bougies peintes par Gerhard Richter, qui passa 30 ans à Dresde, mais qui offre aussi une représentation en reflet de la ville, dans un feuilletage des histoires, du dehors à l'intime.*" Il s'agit dit-elle "*de mettre en image cet entrelacement du souvenir en partie imaginaire et de l'imagination qui se nourrit de la mémoire.*" Ce questionnement sera rejoué à Trieste, ville singulière, ballottée par l'histoire, aux confins des mondes latin, germanique et slave, hantée par les fantômes de Rilke, Joyce et Svevo. L'ensemble *Le Temps qu'il fera* (2011) dépeint une ville où apparaît en filigrane "*la question des frontières, comment aborder les bordures, comment s'installer aux lisières...*" une ville concrète aux replis sinueux, habitée, pratiquée, en neuf parcours inspirés des neuf chapitres de *Microcosmes* de Claudio Magris, autour de lieux ou de personnages dans la ville ou autour "*comme une cartographie amoureuse de la ville prolongeant ses ramifications et ses pérégrinations poétiques au-delà des frontières.*"

En revanche la série *Cavalier seul* (2006) ne renvoie pas directement à une ville spécifique ni à une histoire. Elle évoque autant qu'elle décrit une ville prise, caressée et révélée tout en douceur par le détail plus qu'en détail, une ville considérée comme un espace commun d'expériences de la vie moderne. Une ville tissée de contradictions, constituée de strates multiples, une ville à la singularité quelconque, dénuée de tout spectaculaire, faite d'images tendues dans un entre-deux. Une ville où, précise Yveline Loiseur, on serait tout à la fois "*flâneur, vagabond, photographe, ces figures solitaires de la ville, attentives à ses restes d'espace, à ses fractures, et qui suggèrent cette difficulté à penser l'espace public en termes collectifs, en termes de lien social et de vie en commun.*" Figures dont on pourrait construire une généalogie depuis le flâneur de Baudelaire qui, après la lecture qu'en a faite Walter Benjamin laisse la place prééminente à celle du *chiffonnier* ; images constituées et constituantes de signes urbains, dont les œuvres phares et tutélaires restent les photographies d'Eugène Atget et de Walker Evans. Ce dont témoigne l'omniprésence de vitrines qui sont le lieu par excellence d'exhibition de l'objet et de la commercialisation du désir. Elles constituent, selon Benjamin une image à part entière pour le flâneur et le chaland, et par leur effet de cadre et la distance créée par la vitre, demeurent une expression exacerbée de la mélancolie.

Les détails de mur et les objets apparaissent tels des peaux changeantes, mouvantes, fragiles. Glissement des objets vers leur seule surface, leur image, *topos* né de la modernité. Une métamorphose ancrée dans l'arpentage rue à rue dont le souci et l'ambition d'inventaire comme la recherche de la trouvaille seraient devenues absurdes. Un déplacement dans la ville selon un rythme et une logique à chaque fois réinventés, qui offre une exploration aléatoire

et précise du décor de la vie moderne à partir de l'exploration systématique d'un même quartier de Lyon, devenu une sorte de laboratoire. Ces photographies sont issues de la mise en œuvre d'un procédé cartographique rigoureux mais dont il ne subsiste à l'arrivée, paradoxe supplémentaire, que des bribes, des surgissements, des fragments, ensemble partiel et lacunaire non ordonné. Signes de la faillite annoncée d'un inventaire et d'une exhaustivité impossible à atteindre. Ce principe de déambulation comme pseudo cartographie sera également présent dans son travail réalisé à Roanne, *Dans les plis sinueux des vieilles capitales* (2011).

### Figures

Ici une femme âgée dont le visage est masqué par la tête d'une fillette qui nous tourne le dos, toutes deux saisies dans une situation indéfinie ; là un homme, concentré, coiffant d'un tissu blanc une fillette l'air sérieux : des situations énigmatiques et à l'interprétation ouverte, comme celles qui constituent la matière riche, sensuelle, qui irrigue la série *La Vie courante* (2002-2009). Leurs silhouettes et visages, récurrents, jouent avec notre mémoire, sur un mode proustien, renvoyant à d'autres images, dont les nôtres, et pour lesquelles elles servent de déclencheur comme de support. Une présence qui évoque la peinture, ici Van Eyck, ou qui convie les confins de la mémoire, avec cette précision vague (l'oxymore a son importance) d'un souvenir lointain, à l'image des sensations et souvenirs que Vladimir Nabokov a su si bien dépeindre dans *Autres rivages*, récit autobiographique lié à ses souvenirs d'enfance. Images appelant toujours d'autres images : matérielles, mnésiques, littéraires.

Calmes et néanmoins tendues, elles instaurent une distance infranchissable entre le temps de notre mémoire (comme vers cette scène) et l'illusion d'une proximité des corps due aux dimensions des tirages. Subtile alliance d'une possible reconnaissance et de son revers obscur, cette non familiarité du connu décrite par Freud que l'on éprouve parfois face à des objets connus et familiers vus sous un jour jusque-là inconnu, sentiment puisant dans les tréfonds de notre inconscient. Des images d'autant plus présentes et obsédantes qu'imprécises dans leur interprétation, jouant d'un même geste, comme Calvino l'a souligné pour Léopardi, de l'exactitude descriptive et de l'indéfini. Elles inventent leur propre espace, une sorte de seuil, ni vraiment dedans ni vraiment dehors. On ne saura rien des protagonistes sinon qu'ils renvoient à un espace social assez vaste à défaut d'être totalement neutre, quelque chose comme la classe moyenne occidentalisée et indéfinie de notre temps. Les actions sont improbables, les situations indéfinies, hors de toute finalité discernable. Se distille un flottement tranquille mais tendu, où un drame possible n'est jamais loin mais toujours reporté.

Cette pratique de l'image comme réminiscence a été explorée avec la série *La Vie matérielle* (2011), titre emprunté à Marguerite Duras. Que se soit par une projection, entre photographie, film et diaporama, ou par le recouvrement d'un mur par la prolifération des images, elle y entrelace des photographies ancrées dans le quotidien et les réflexions d'Alfred Kubin réfléchissant à l'art du dessinateur, soulignant "*ce trésor fabuleux*" qu'est notre expérience personnelle qui se réinvestit "*dans l'agitation de la vie quotidienne*", des expériences qui "*se renouvellent sans cesse et s'impriment dans notre âme, tissant ainsi des liens multiples avec les impressions issues des expériences ultérieures*."

Yveline Loiseur a pu déployer ce regard et en proposer une variation dans un autre univers, tout aussi familier et codifié : la photographie de classe. Ainsi ces commandes réalisées au lycée, l'une dans les environs de Rouen en 2006 où il s'agissait de créer, en "*empruntant aux modèles de la frise pour le format, et du bas-relief pour le caractère sculptural des corps, l'image d'un groupe ouvert*", l'autre au Lycée Lumière à Lyon en 2013, où elle construit un espace indéfini de cadres, de miroitement, de reflets ou de nuages enveloppant des corps énigmatiques. Imbrications et superpositions qui démultiplient les espaces et font des images une pure surface de transparence, ce qui rend à chacun un espace diaphane d'indétermination et une intériorité irréductible. Il s'agit ici de travailler cette frontière, au bord de l'individu, la possibilité d'un espace individuel subsistant dans un environnement collectif.

L'ambivalence des actes, des objets et des signes est redoublée par les figures dont les gestes et les postures (qu'ils renvoient ou non à une activité) sont porteurs ou non de sens, produisent/ne produisent pas de signification, ou plutôt signifient un suspens et du sens et du geste et de l'image. Là aussi se joue la relation du regard avec un lieu, là aussi il y est question de la relation d'un corps inscrit dans un lieu devenu pour l'occasion décor, relation d'un corps avec une activité porteuse d'une indétermination qui se loge entre un acte et une intention. Pas de surplomb de l'un ni de dissimulation de l'autre. Butée d'une lecture psychologisante ou behaviouriste des gestes et des attitudes. Ils deviennent un en-soi autonome, presque une surface. Nous sommes face à ces images comme nous serions face à des *personnages* du *cinématographe* de Robert Bresson où les personnes ont ce statut si particulier de ce qu'il nommait des *modèles*, pas acteurs mais déjà plus eux-mêmes. Double mouvement qui ici, ne renonçant pas à une forme d'équilibre, même faussement rassurant, oscille de la narration à la description, de la narration à la fiction, des gestes aux détails, entre précision et indétermination, un à la fois qui produit une sorte d'évidement.

### Diffusion, diffraction

Notre environnement quotidien motive et irrigue aussi sa pratique du papier peint comme la conception de livres ou de livres d'artistes, pratiques qui engagent un autre rapport à la lecture, un autre rapport au sens qui peut émerger des images en articulant forme, réception et usage et visent à faire sortir l'oeuvre du cadre. Dans les premiers, *Grand Air* (2007) et *Quartier libre* (2007), inspirés de motifs constructivistes, l'image et le décor se recourent, les contextes

se croisent, se nourrissent, l'image faisant ici décor et inversement. Pour l'exposition *L'Émail des prés* (2012) au Musée des Charmettes de Chambéry, ancienne demeure de Jean-Jacques Rousseau, le motif floral évoque autant le philosophe herboriste que quelque rideau aux tons passés par trop de lumière, alors qu'à l'extérieur étaient reconstituées des boîtes évoquant une maison dont on observerait l'intérieur. A Roanne, il est inspiré de registres de tissus de l'écomusée, à Dresde c'est un souvenir des motifs de l'ancien Centrum, supermarché du temps de la RDA, devenu Karstadt.

Les livres d'artiste qu'elle réalise depuis quelques années, soit une douzaine de propositions à ce jour, réunies sous le titre *Blanche Neige et Vert Gazon*, collection éditée par les éditions Bureau l'Imprimante, travaillent les conditions de visibilité et de réception des images. Leurs formes les plus diverses jouent à chaque fois la spécificité des images. *Haies* (2005) propose un inventaire de haies clôturant des jardins dans un de ces non-lieux résidentiels à la périphérie des villes ou dans les zones périurbaines. Si on songe au premier abord aux tableaux photographiques de Jean-Marc Bustamante des années 1970/1980, les images et le livre soulignent ici leur fonction sociale de délimitation privative : la dimension privé/commun de ces véritables murs végétaux sur lequel bute le regard est ironiquement redoublée par le choix du format anti-pictural de la carte postale. Pour *Cars for cars* (2004) cette logique est poussée jusqu'à une forme de tautologie en éditant des autocollants, clin d'œil à ceux apposés sur les voitures. De même *Parking* (2004), inventaire aléatoire de ces non lieux totalement dépourvus de qualités mais où les herbes rudérales poussent, se présente sous forme de dépliant touristique, et *Places fortes* (2011) tel un cahier de dessin ou un album, réunit dessins géométriques à l'aquarelle et châteaux de sable. Un univers enfantin dont la cruauté sous-jacente est revisitée dans son adaptation de *La petite fille aux allumettes* d'Andersen (2012) éditée chez Trans Photographic Press.

Un vacillement du visible, menant parfois au vertige, comme celui à l'œuvre dans *Entre centre et absence* (2012) dont le titre est emprunté à Henri Michaux. Soient 14 photographies comme autant de portraits des 14 lits de la salle commune de l'Hôtel Dieu de Charlieu devenu musée. Mariant la froideur du systématisme répété du point de vue et le soyeux de la lumière, la sensualité des draps aperçus derrière les rideaux entr'ouverts et l'effroi d'un linceul, Yveline Loiseur invente un espace paradoxal du "spectacle de l'intime." Par une description méticuleuse, les formats imposants des tirages où la blancheur des draps irradie et souligne l'absence, s'impose le blanc évoquant l'ascétisme méditatif d'un Ryman.

Des images qui nous font plonger au plus profond de notre mémoire, qui nous happent comme par un effet de moire, qui imposent d'un même mouvement tant une présence immanente que sa disparition toujours déjà à l'œuvre, dans le flottement du souvenir à l'orée de son effacement.

### **Entretien public d'Yveline Loiseur avec Michel Poiver**

Institut National d'Histoire de l'Art, Paris, 29 octobre 2007

Retranscription : Marie Gautier

Publié dans *La Vie courante*, Éditions Trans Photographic Press, Paris, 2011

Depuis quand produis-tu des photographies et quelle a été ta formation ?

J'ai véritablement commencé à produire des images à ma sortie de l'École Nationale de la Photographie d'Arles où j'avais effectué mes études, il y a une quinzaine d'années. Puis, j'ai fait un DEA en esthétique à l'Université de Paris I portant sur le travail de Gerhart Richter, m'attachant en particulier aux relations qu'entretiennent la photographie et la peinture dans son œuvre.

*Le musée d'art contemporain de Lyon a montré une partie de ton travail. Comment s'intitule ce travail et depuis quand est-il commencé ?*

C'est un travail qui s'intitule *La Vie courante* que j'ai commencé en 2002 et qui se poursuit encore aujourd'hui. Le corpus comprend soixante images ; je produis environ neuf images par an. J'ai une pratique assez diversifiée. Je mène conjointement plusieurs séries de travaux. Mais ce travail constitue un fil, une ligne un peu sinueuse qui parcourt l'ensemble des autres travaux.

*C'est un travail en construction permanente qui se diffuse et s'ouvre d'emblée, La Vie courante est un titre qui semble s'imposer pour cette série de photographies : c'est le quotidien, c'est un regard intérieur sur ce qui t'entoure ou c'est un regard extérieur sur la vie ?*

Le quotidien est une trame pour tous mes travaux photographiques. Avec cette idée d'observation, de notation au quotidien, de croquis, de micro événements, j'essaie d'être dans la sensation et non dans le sensationnel. Je me sens proche des modèles littéraires attachés à la description du quotidien, comme George Perec, comme Francis Ponge.

*Comment s'articulent ces images ? Quel est le rythme du travail ? Est-ce qu'il y a une quête quotidienne des motifs ou sont-ce des périodes de réflexion plus intenses sur ce qui t'est proche ?*

Je recueille des postures, des qualités de lumières, des relations entre les personnages au niveau des matières de leurs vêtements, des attitudes des corps dans un carnet ou sous la forme de petits journaux. Je dessine l'image, et je prévois une séance de prise de vue.

*Nous ne sommes pas en rapport avec un sujet appelant à notre imaginaire collectif et photographique en référence au snapshot par exemple. Nous sommes en présence d'une image réfléchie, notée, dessinée et mise en scène. C'est un processus réfléchi sur la thématique du reportage au quotidien.*

J'ai toujours été intéressée par la mise en scène photographique mais travaillant sur le réel à la manière de Johan Van der Keuken. Dans son film intitulé *To sang fotostudio* [1], il filme le studio d'un photographe à Amsterdam : tout ce que l'on imagine être filmé sur le vif a été construit. Il a replacé le photographe dans sa manière de photographier les gens et les choses et ce qui paraît ajouté est finalement arrivé au moment de la réalisation du documentaire. Ainsi, la mise en scène n'est pas trop complexe et ne crée pas trop de distance. Je travaille un peu de cette manière et pour citer Van der Keuken : « Le film n'est pas la vie, mais il doit la toucher, c'est une seconde vie. »

*Dans les images de La Vie courante, les enfants ne sont pas représentés en train de courir, à la maison, en train de jouer. Cette vitalité habituellement présente dans les images avec des enfants laisse place ici à un caractère posé des personnages, à un contexte méditatif. Il existe une petite intrigue laissée à l'appréciation du spectateur avec cette image par exemple, où l'on peut voir cette fillette enfilant des chaussettes à ses mains et à ses bras. Dans quel régime d'image est-on ?*

Ce qui assez frappant dans l'exploration du réel que font les enfants, c'est le rapport qu'ils créent avec lui : un peu magique dans le contact avec les matières, dans l'enveloppement des corps avec les tissus. On retrouve l'utilisation des objets servant à créer un espace dans la danse contemporaine. Le geste crée l'événement. Les enfants explorent le territoire en prolongeant leur corps avec des prothèses comme les chaussettes qui deviennent le prolongement des bras. Cela transforme les bras et de ce fait la perception du réel. J'avais repéré ce geste et j'ai demandé à l'enfant de le reproduire pour faire une photographie.

*L'univers de ces photos est également celui d'une forme d'expérience. Nous ne sommes pas dans l'iconographie classique du jeu, du ludique mais dans des tentatives de se mesurer à l'espace. Les enfants expérimentent, travaillent cette surface miroitante. Travailles-tu formellement sur des thèmes précis comme le miroitement par exemple ?*

Dans cet univers, il y a cette idée de mêler une image singulière et une expérience ainsi que l'imaginaire collectif. Parfois cet imaginaire appartient à l'univers de la photographie, mais cela peut être l'univers de la danse ou de l'art contemporain. Pour cette image, j'ai pensé aux autoportraits au miroir ou à cette image de mains sur le miroir de Bruce Nauman [2].

*Existe-t-il un ordre pour ces images ?*

Plusieurs ordres sont possibles. Je n'aime pas l'idée de chronologie, je préfère celle de géographie, de carte, de passage d'une chose à l'autre. Je n'utilise pas le registre du temporel même si les images sont faites sur plusieurs années. Ces images sont un peu comme des cartes à jouer, on peut multiplier les agencements et en proposer plusieurs. Dans les expositions ce ne sont jamais les mêmes images qui sont présentées et elles ne sont pas toujours agencées de la même façon. Mais elles sont toujours présentées en groupe. J'aime l'idée d'une communauté d'images, d'un groupe ouvert.

*Le groupe se recompose au fur et à mesure qu'arrivent d'autres images. Elles n'ont pas de places attribuées.*

Oui, en outre ce que j'aime dans l'idée de la carte à jouer c'est qu'il y a à la fois des figures et que ce sont des surfaces lisses, sans profondeur. Ce jeu d'images n'est jamais fixé définitivement, ni figé, il procède d'une exploration empirique qui retourne des problématiques déjà présentes, réagence des principes plastiques posés ici selon un autre éclairage ailleurs, fonctionne par contiguïté, voisinage, contamination.

*Ce à quoi répond et s'engage ce travail c'est la problématique de l'intimité. Il y a un sentiment de proximité avec les motifs ou les scènes, mais ce n'est en rien une rhétorique de l'intime dans le sens où l'on aurait l'impression d'entrer dans la famille ou l'intimité des êtres. Comment opère cette distance ?*

Cela fonctionne comme un souvenir, une précision vague : les gestes sont précis, mais on ne sait rien des sentiments ou des intentions des personnages, on est entre l'exactitude et l'indéfini. Cela crée une distance, c'est aussi l'avantage des personnages plutôt que des personnes. On retrouve cela chez Robert Bresson qui considérait ses acteurs comme des modèles et non comme des personnes agissantes. Il faut se défaire de l'expressif, de l'intention, du drame, du spectaculaire, du pittoresque, aller vers l'allusif, ce qui fait que l'on n'entre pas dans l'intimité du

personnage. Robert Bresson disait d'ailleurs que : « Le cinématographe, c'est l'art de ne rien montrer. C'est l'affaire d'ombre et de lumière. Il faut beaucoup d'ombre ».

*Lorsque les images sont assemblées selon la volonté du lieu et du moment, les images entrent en rapport mais jamais d'un point de vue narratif. Les images sont autonomes dans leur proposition d'expérience sur le motif.*

Il y a l'idée banale d'images qui veulent dire quelque chose qui n'est pas montré ou d'images qui veulent dire autre chose que ce qui est montré. Il s'agit donc d'une autonomie de l'image par rapport au réel. La seule chose à voir est peut-être notre difficulté à regarder. Le spectateur ne doit pas être à la place où trône le roi, mais dans une posture mobile et agissante. Il faut plutôt regarder en angle frisant, privilégier le regard de biais.

*Il existe un travail sur le générationnel même s'il n'y a pas d'histoire racontée. Existe-t-il une problématique de la filiation sur laquelle tu travailles dans La Vie courante ? [La photo d'une femme et d'une petite fille jouant avec leurs mains et un fil est projetée.]*

Il s'agit plus d'un travail sur le groupe et le rapport de l'individu au groupe que d'un travail fondé sur la filiation.

*Quelque chose d'étrange émane de cette image. Il y a un jeu en train de se dérouler mais aussi une expérience psychologique avec l'intention des personnages d'entrer dans l'espace créé l'un par l'autre.*

J'apprécie le côté trompeur des images : un jeu est en train de se dérouler, mais ce jeu est aussi un piège. Il y a un rapport de force latent entre les personnages, mais la tension est perceptible.

*La parole est absente. La dimension de l'affect est méditative et renvoie au recueillement.*

Oui, la vie silencieuse et méditative est un axe important dans mon travail.

*Les images ont-elles chacune un titre ?*

Le titre est celui de la série pour toutes les images, je laisse faire le regard du spectateur.

*Comment s'éclairent ces images ? Avec quel dispositif travailles-tu ?*

Je note les éclairages qui m'intéressent au quotidien, je travaille seulement avec des lumières naturelles. Je n'ai pas de dispositif complexe, c'est plutôt un studio de fortune avec des morceaux de carton, des bouts de tissus pour arriver à quelque chose qui soit au plus proche de la vie mais toujours pensé et choisi.

*Cette image tente de déceler l'onirisme. [L'image d'une femme en manteau de fourrure et d'une fillette déguisée en princesse est projetée.] Le manteau de la femme est presque plus magique que la tenue de la fillette. On voit comment le rêve se perpétue.*

Un certain nombre d'images sont oniriques. L'enfant imagine un monde enchanté ou refuse l'idée d'une certaine réalité. C'est également une forme de mélancolie, mais tout cela est traité avec légèreté.

*Existe-t-il des références à d'autres œuvres ?*

Les œuvres de Ralph Eugene Meatyard me parlent beaucoup. Dans un registre différent, j'aime beaucoup les vidéos de Maria Marshall qui présentent des rapports à l'enfance beaucoup plus rudes, mais qui m'intéressent dans la mise en scène. Les récits sur l'enfance m'ont beaucoup inspirée : les textes de Lewis Carroll comme *Sylvie et Bruno* ou même *Alice au pays des merveilles*, les nouvelles de J.-M.-G. Le Clézio, regroupées sous le titre de *Mondo et autres contes*, ou encore Vladimir Nabokov pour son récit autobiographique intitulé *Autres rivages* et la manière dont il raconte ses expériences avec le corps.

*Le thème de l'enfance est délicat car il est souvent traité et servi sur le terreau de la sensibilité. En prenant de la distance par rapport au thème de l'enfance, on découvre l'envers du miroir et le côté névrotique de l'enfance. Les modèles sont littéraires, est-ce une tentative de jouer avec le genre de l'album de famille, de le pervertir ?*

Oui, la question des genres en photographie m'intéresse : la photo de famille, de classe ou l'inventaire photographique... mais il s'agit toujours de pervertir, transformer, jouer avec les genres, car on n'est pas directement dans le portrait, ni dans l'autobiographie ou l'autofiction ni même l'album de famille. J'essaie toujours de jouer avec les places attribuées.

*Avec cette image, n'est-on pas dans l'idée de sacrifier le modèle ? [Image d'une fillette habillée en rouge, jouant avec des cheveux.]*

En même temps jouer avec les cheveux c'est une expérience que l'on fait tous. C'est à la fois un souvenir d'enfance et une micro performance. Faire une petite mise en scène comme une performance photographiée. Il y a aussi un

rapport à la peinture, notamment à Holbein avec la tradition du gisant. *[Image d'un enfant allongé.]* Ainsi qu'une référence à David Lynch avec cet aspect un peu obscur, cet univers très quotidien de la maison, des couloirs, des fragments de chambres à coucher ; on bascule dans une dimension fantasmagorique, fantasmée.

*Tu disais qu'il n'y avait pas de chronologie dans ces images mais l'on trouve des personnages avec des âges différents. Est-ce le lieu qui décide de la volonté de les placer ensemble ? Comment s'articule cette combinaison, comment choisis-tu tes images pour une exposition par exemple ?*

C'est le climat que je souhaite donner à cet agencement. Les images ne sont pas équivalentes, certaines sont plus oniriques ou plus troublantes. J'essaie de les faire résonner les unes par rapport aux autres comme un écho et créer un climat en accord avec le lieu dans lequel c'est présenté. Au Centre photographique d'Île-de-France par exemple, il y a un jeu d'écho : une image de la série est exposée parmi les travaux d'autres artistes traitant également du thème de l'enfance.

*Comment réagissent les modèles, comment se prêtent-ils au jeu ?*

C'est un moment extrêmement tendu, il est difficile de créer une situation de manière artificielle et de vouloir en même temps que cela ait l'air naturel. Les séances sont longues et il faut que le modèle soit suffisamment détendu pour arriver à reproduire ce qu'il a déjà produit de façon naturelle. Il y a plusieurs prises de vue pour une image.

*Vous parliez du rapport à la danse contemporaine et à l'espace, or il y a beaucoup de plans rapprochés, de resserrement sur le sujet, comment appréhendez-vous cette question du mouvement, de la sortie du cadre ?*

J'appréhende le rapport à la danse dans la manière dont le geste, l'événement crée l'espace. Je fabrique l'espace avec un geste. L'espace n'existe qu'en rapport au corps qu'il contient, il est simplement la possibilité pour le corps de prendre place, de se déployer. Le corps plie l'espace et le lieu est comme happé par le personnage.

*Dans une image comme celle-ci, ne s'agit-il pas d'un espace reconstitué plutôt qu'institué ? [Femme et fillette placées l'une derrière l'autre.]*

Dans un spectacle de Sidi Larbi Cherkaoui qui s'intitulait *Foi*, deux danseurs échangeaient respectivement un costume vert et un costume rouge. Ils se superposaient en reconstituant un seul personnage bicolore. Ma manière de voir le corps s'accorde avec une chorégraphie de danse contemporaine.

*Tu es au cœur de cette question de l'expérience mais c'est réellement l'institution de l'expérience comme genre. L'expérience a été quelque chose de réinventé dans les années 1960. La photographie de l'expérience s'est instituée par la suite comme sujet iconographique. On a l'impression d'être dans ce registre. S'agit-il d'une expérience du réel, de l'affect ? Qu'est-ce qui motive une expérience plus qu'une autre ?*

Cela me renvoie aux premiers travaux de Richard Serra à la fin des années 1960. Il avait listé un ensemble de verbes qui renvoyait à des actions ou des manipulations et qu'il expérimentait en sculptures. Mes carnets de notes ainsi que mes images sont également remplis de verbes à l'infinitif (plier, envelopper, creuser, tracer, couper, etc.). Ce qui me semble important ce sont toujours les résonances que l'intérieur peut avoir avec l'extérieur et que chaque événement provoque une rencontre avec la mémoire sensible du spectateur.

*Il n'existe souvent qu'une vue partielle des corps, des personnages dont on ne voit qu'une partie des visages, ou de trois quarts dos. Vous jouez sur une dissimulation ou au contraire une mise en valeur de certaines parties du corps.*

Oui, en soustrayant une partie du corps au regard, celui-ci est peut-être davantage représenté paradoxalement. Une forme d'absence peut advenir avec le cadrage.

*Il existe une tension dans ces images, est-ce par souci de ne pas faire apparaître une forme de sensiblerie ?*

C'est une autre vision de l'enfance. L'intime, la sensibilité sont des choses que je redoute et qui m'intéressent assez peu finalement. J'essaie de défaire tout ce qui est voulu ou trop expressif pour parvenir à un résultat précis et saisissant.

*Ce jeu avec les parties du corps qui sont dissimulées fait penser au travail d'Erwin Wurm et à ses Sculptures minutes.*

En effet, j'aime beaucoup le travail d'Erwin Wurm qui travaille également l'idée de performance en faisant participer des acteurs pour ses sculptures.

*Vous parlez de légèreté concernant votre travail, mais il apparaît une tension perceptible qui engendre une forme de gravité comparable à celle des représentations de scènes bibliques. Ces images peuvent aussi renvoyer à des apparitions fantomatiques.*

J'ai employé le terme de légèreté afin de désigner des dispositifs suffisamment ouverts aux interprétations mais

renvoyant également aux contradictions auxquelles peuvent correspondre ces représentations. La légèreté se rapporte au geste ambivalent, insaisissable.

*Par le biais d'une commande, tu as été confrontée à la question de la photographie des enfants dans ce qu'elle a de plus conventionnelle avec la photographie de classe. L'expérience que tu as acquise dans ton travail avec les enfants s'est-elle inversée dans cette expérience ?*

C'est une commande qui a été passée à six photographes par le FRAC de Haute-Normandie qui demandait effectivement de réfléchir à la question de la photographie de classe, au lycée de Pont-Audemer dans l'Eure. Chaque photographe travaillait avec quatre classes. Les lycéens ont aimé travailler sur l'idée du groupe : qu'est-ce qu'un groupe ? Quelle doit être la place de l'individu au sein d'un groupe ? Comment y prendre place ? Il s'agissait moins de prendre une photo que de la construire ensemble, en inventant une scénographie concertée. L'idée d'une mise en scène dans l'esprit des photos de *La Vie courante* m'est apparue comme une évidence : ils pouvaient parler de leur relation au groupe par le biais de l'image, rejouer à voix haute leur relation à la classe. C'était aussi une manière de travailler avec les mouvements des corps, on a réfléchi aux gestes, aux postures, aux regards, puis au fond sur lequel ces mouvements se déploieraient. Un morceau de mur du lycée a été choisi comme fond pour souligner l'aspect sculptural des corps. J'ai repensé aux images de la Factory faites par Richard Avedon. La frise devait fonctionner comme des séquences de cinéma : le passage d'une image à l'autre s'effectue avec des personnages représentés plusieurs fois qui sont les liens entre les images. Cela crée également un rythme musical, avec des notes qui se répètent, des silences, puis tout à coup une énergie plus grande, comme une polyphonie.

*Quelle a été la réaction des modèles en se voyant représentés sur un mode autrement que normatif ?*

Il y a eu un bon accueil au niveau du rendu, de la réflexion. Ce sont des images de grands formats, la plus importante mesurant 2,75 mètres de longueur. Il y a une monumentalité de l'œuvre. Certains lycéens ne se sont pas reconnus dans leur façon d'être, mais ils ont trouvé le dispositif intéressant.

*Comment les élèves ont-ils appréhendé la question de l'identité et comment s'est déroulée votre collaboration avec eux ?*

Nous avons un travail de présentation de notre projet à préparer pour les élèves en collaboration avec un travail de réflexion mis en place avec les professeurs de lettres et d'histoire, puis il y a eu un vernissage où tout le monde s'est retrouvé. Par ailleurs, je n'ai pas imposé de postures, l'image a pris son visage en se faisant. Certains adolescents désiraient dire quelque chose à propos d'eux-mêmes. Dans mon dispositif, chaque personne est perçue pour elle-même, mais trouve aussi la nécessité de sa présence dans sa manière de résonner avec les autres ; l'identité se joue dans la construction de l'image du groupe.

*En 1992, tu as produit un travail sur la ville de Dresde [Les Villes invisibles]. Dans quel contexte as-tu été amenée à faire ce travail ?*

En 1992, j'ai passé six mois à Dresde en ex Allemagne de l'Est. J'ai eu une bourse de l'office Franco-Allemand de la jeunesse. J'avais choisi cette ville parce que c'était la ville natale de G. Richter et le lieu où il a vécu jusqu'à son âge de trente ans ; j'étais attirée par son histoire. Dresde a été bombardée par les Anglais en 1944 et quand j'y suis allée en 1992, c'était peu de temps après la réunification. Les habitants avaient gardé intacte leur colère face aux bombardements et certaines ruines avaient été conservées pour le souvenir mais aussi en attente d'une reconstruction à l'identique. Jadis, Dresde avait eu son heure de gloire et avait même été surnommée la Florence de l'Elbe, il y avait donc une volonté de retrouver cette splendeur passée, de retrouver l'image de cette ville telle qu'elle avait été représentée dans les panoramas de Bernardo Bellotto. Je n'ai pas souhaité adopter une posture mélancolique ou nostalgique, je me suis intéressée à des lieux de cristallisations des relations humaines, à des lieux ordinaires. Le quotidien parcourt également ce travail ; les personnes se croisent, se rencontrent subrepticement.

*On est surpris par les couleurs qui manquent de naturel, il y a une certaine étrangeté et une neutralité à la fois.*

Les couleurs traduisent une certaine inertie de la ville en 1992, comme un embaumement. Le choix du gris comme climat général de la série peut également expliquer ce sentiment de manque de naturel ou d'étrangeté. C'est un ton assez monotone, presque une atonalité, comme une glaciation, qui renvoie bien à la pétrification historique de la ville et qui lisse les espaces, dans un continuum un peu factice. À Dresde, les stratifications historiques étaient bouleversées par l'inversement des noms désignant la vieille ville et la ville neuve : en effet, la vieille ville était appelée *Neue stadt* et la ville neuve, *Alt Stadt*.

*Quels sont les formats de ces images sur la ville de Dresde ?*

Ce sont de petits formats carrés de 40 x 40 cm et quelques images panoramiques de formats plus imposants, 150 cm pour les plus grands.

*Avec quel appareil travaillez-vous ?*

Avec un 6x6 le plus souvent, que j'apprécie pour sa souplesse et sa visée ventrale. En outre, il laisse l'œil libre et le corps mobile prompt à s'emparer de micros événements.

*Il existe aussi une diversité dans tes approches de la photographie notamment au niveau du design avec la création de papier peint.* [Des papiers peints sont montrés : *Quartier libre* et *Grand air*.]

C'est un travail sur la ville d'abord ; je fabrique des volumes dans l'atelier, des immeubles en plexiglas et adhésifs (pour *Grand air*) ou en papier (pour *Quartier libre*) que je photographie. Je constitue des triptyques ou des polyptiques de ces images, ensuite je multiplie ces motifs et je les donne à un laboratoire qui se charge des les transformer en papier encollable. Par ailleurs, c'est une exacerbation des fondamentaux de la photographie : la photographie, c'est le multiple, la reproduction. Le papier peint exalte cette idée de répétition à l'infini. Le papier peint m'intéresse aussi parce que c'est une image à grande échelle, c'est un aplat, c'est mince comme une peau sur le mur, une peau de ville. Mais, c'est aussi un retour au volume puisque le papier peint architecture l'espace. *Grand air* ou *Quartier libre*, ce sont aussi des emprunts amoureux au constructivisme russe des années 1920 aux formes géométriques, à une palette dynamique de couleurs : noir, blanc, rouge, ou gris. Ils revêtent cet aspect cinétique du constructivisme où les formes de la ville se mélangent et où l'œil s'affole.

[1] Johan Van der Keuken, *To sang fotostudio*, 1997, 33 minutes.

[2] Bruce Nauman, *Finger Touch*, 1966-1967/1970.