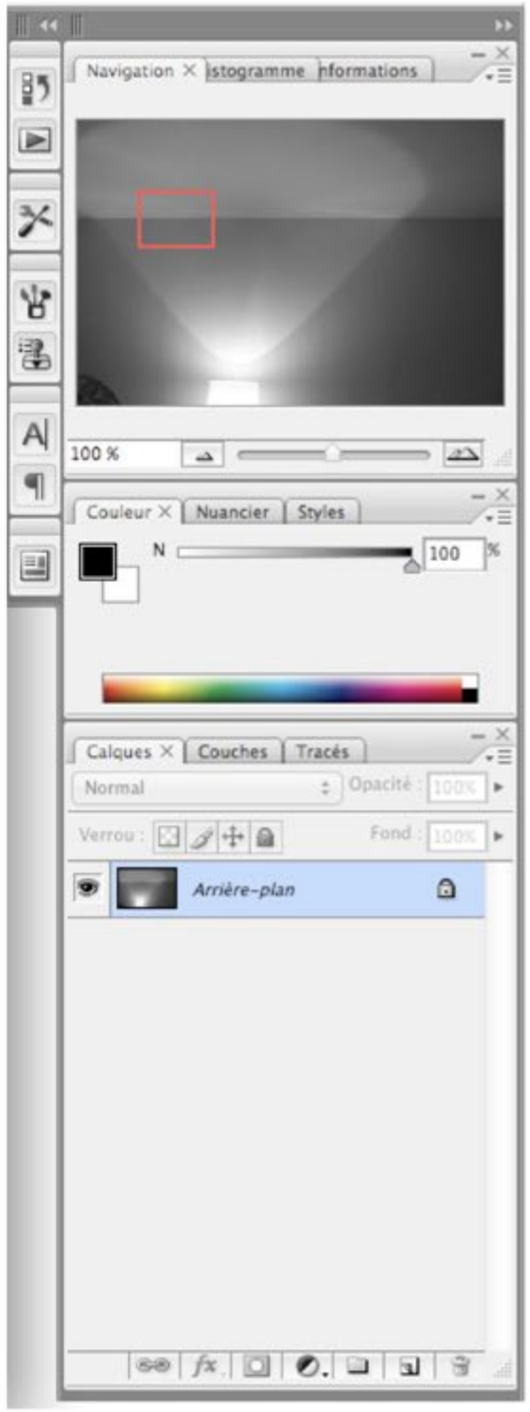
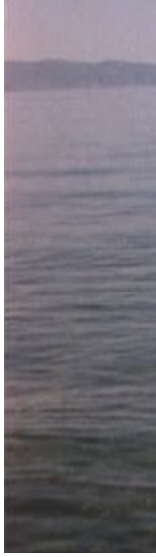

Navigation
istogramme
nformations
100 %
Couleur
Nuancier
Styles
N
100
%
Calques
Couches
Tracés
Normal
Opacité :
100%
Verrou :
Fond :
100%
Arrière-plan

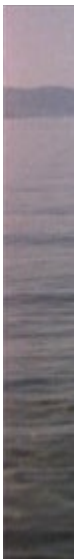
(1) Eric Rohmer, *La Collectionneuse*, 91', extrait 8'08"

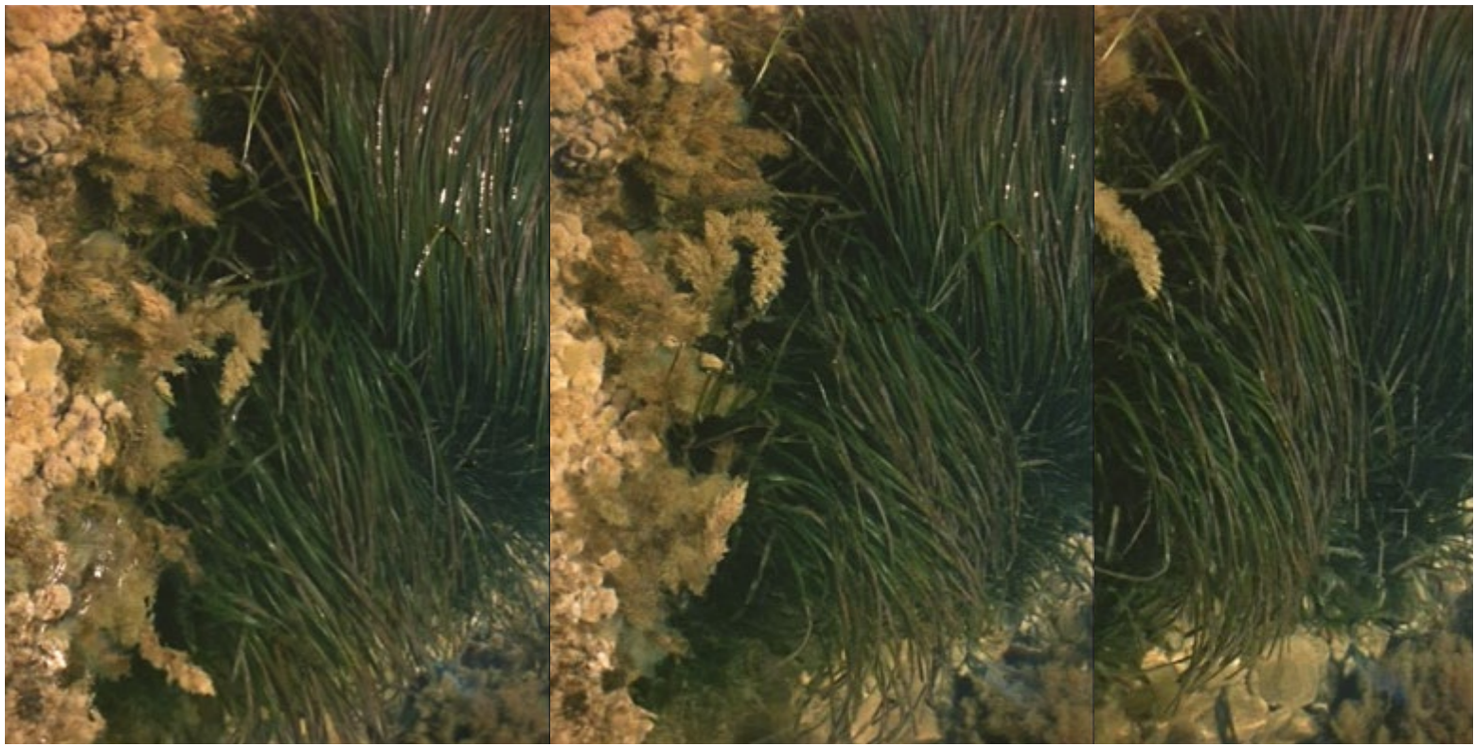
(2) 19/07/2014, écrits personnels

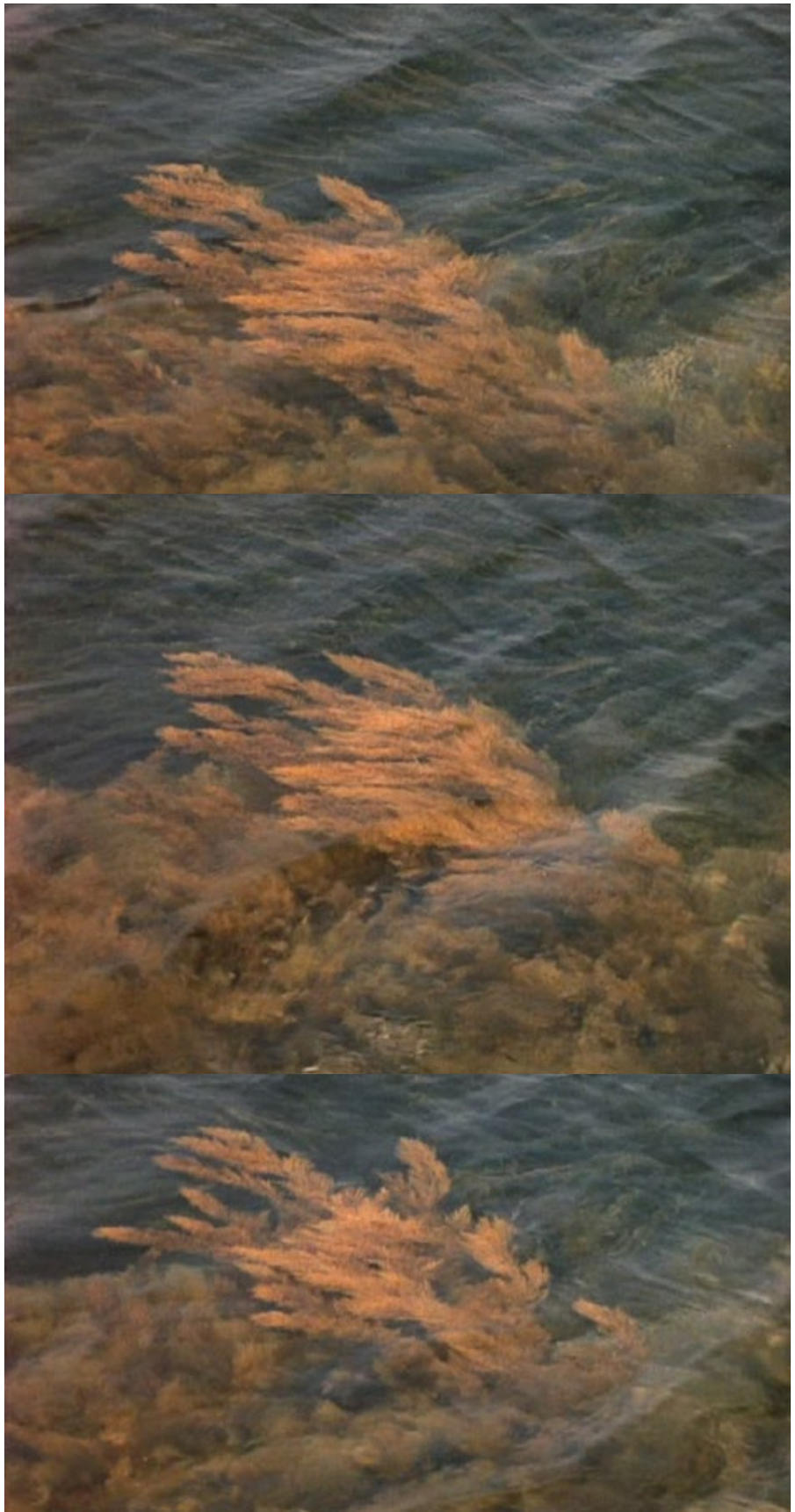
(3) Retranscription d'une bribe de conversation avec un touriste des plages, avant les vacances d'été

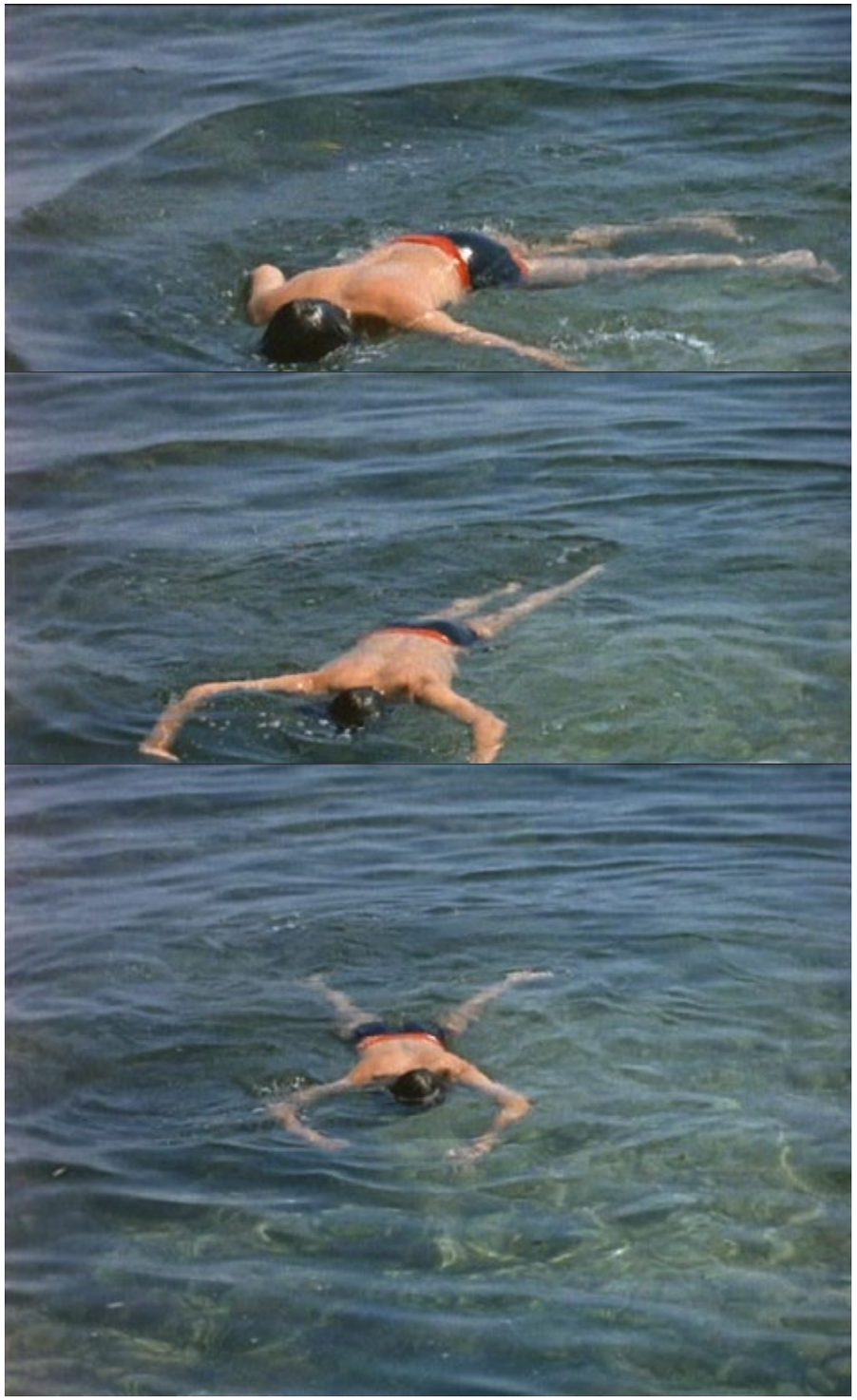
Merci à
Clara Denidet, Alain Alberger, Juan Camelo, Florent Lahache, Christophe Domino, Ronan Le Régent, Laura Brunelière, Henri-Michel Jean, Georgina Corcy, Olivier Chouteau, Julie Knaebel, Mathieu Lecouturier

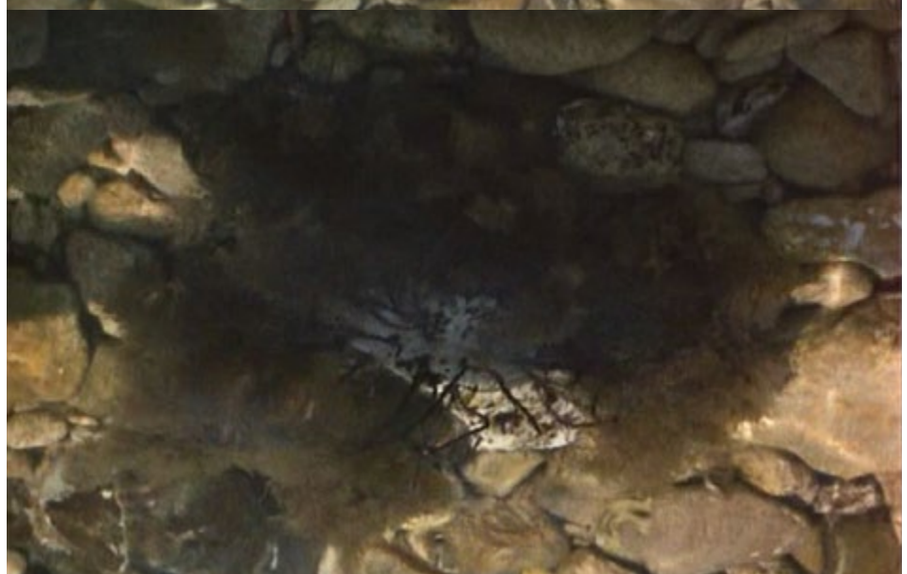












*Je m'efforçais même de ne plus penser.*
*J'étais enfin seul devant la mer, loin du rythme des croisières et des plages, réalisant un rêve très cher de mon enfance, qui d'année en année différait.*
*J'aimais que le regard que je portais sur elle fut le plus vide possible, exempte de toute curiosité de peintre ou de naturaliste.*
*Car peut-être, si j'avais suivi l'une de mes pentes, aurais-je passé ma vie à collectionner et à herboriser.*
*Je m'abandonnais à la seule fascination des mouvements de l'ombre et de la lumière, jusqu'à entrer dans une léthargie que le bain prolongeait.*
*Cet état de passivité, de disponibilité totale semblait fait pour se poursuivre bien au delà de l'espèce d'euphorie où vous met le premier contact de la saison avec la mer.*
*Je m'imaginais très bien coulant pendant tout un mois, mes journées dans le même moule.*

19/07/14

Je n'ai pas reconnu cette plage familière
où nous avions campé.
J'y allais comme un pèlerin, pour continuer
mes projets.
Après de longues heures de marche,
je découvre sous le soleil, avec déception,
la marée haute, le sol plein de rochers
ronds. Décor changé.
Attendant le retrait de la mer, je recherche
les rochers sur lesquels j'ai pu monter
autrefois. Je crois les reconnaître mais
non. Sûrement trop fantasmés.
Je rentre en ayant seulement trouvé ennui
et regret.

J'y suis allée, incapable de mettre tout ça
au passé au même titre que des photos
perdues ou mes cheveux longs, pour mettre
un terme à l'errance, rendre l'horizon aux
regards fuyants.

*– J'aimerais aller à Rio de Janeiro Copacabana... pour faire trempette.*

*– Ah oui parce que ton truc c'est de voyager pour les plages ?*

*– Oui. Ce qui est fou, c'est que le ciel a toujours une couleur différente. Je vais me faire un google map pour pointer toutes les plages où je dois aller.*

*– Et tu ramènes du sable de chaque plage ? Cailloux ou coquillages ?*

*– Non, je prends des photos et je garde des souvenirs dans ma tête...*
*Je ramène le code couleur.*

C'était une semaine avant les vacances, dans la hâte de pouvoir profiter des congés d'été, j'ai noté ces quelques phrases échangées ; les fantasmes de plages d'un travailleur. Le touriste cité en prologue voyage pour les plages. Il utilise la photographie pour sauvegarder ses expériences du paysage. Il laisse la matière de l'image transposer la consistance de son expérience visuelle et la traduire en codage numérique.
Ma fascination première pour la photographie a pour lieu l'écart entre l'expérience physique et son adaptation photographique. La photographie numérique est essentiellement immatérielle, par son usage, par sa technologie. L'image numérique se révèle par l'écran et s'archive sur disque dur, sa destination n'est plus obligatoirement de devenir un objet (un tirage). Ce qui est curieux alors, c'est de garder l'image immatérielle de nos souvenirs, l'acte apparaît alors comme un pléonasme de la mémoire.
Par internet et le dispositif *google maps*, ce voyageur rêvant de plages brésiliennes, anticipe son voyage comme il anticipe son expérience par la potentielle photogénie du lieu, il anticipe alors le souvenir qu'il en gardera.

La photographie semble être comme à coté du monde, comme un double qui s'en détache, par la représentation qu'elle fait du monde, hors la photographie fait partie du monde.. L'image transforme notre perception et l'appréhension du monde, et vice versa. En effet, l'image photographique étant reproductible, objet manipulable, et décontextualisant le sujet, elle apporte des nouvelles visions possibles.
L'image devient une traduction d'un sujet pointé, cadré. Elle représente un fragment d'un présent déjà consommé.

///

C'est le va-et-vient entre deux temps de vie qui se distinguent, qui m'intéresse, deux temps tels que ceux du travail et du loisir, des vacances. Deux temps que j'observe dans le déploiement du temps sur l'existence constituée des expériences passées et elles-même réactivées au présent.
Le va-et-vient entre le travail et le reste de notre vie. Le va-et-vient entre l'amour et l'amour du travail.
Le va-et-vient entre deux identités, celles que l'individu a socialement, celle qu'il développe intimement, celle qui appartient au souvenir, celle qui fait la synthèse de toutes au présent. Le va-et-vient entre le prosaïque et le lyrisme de nos vies. Le va-et-vient entre l'expérience physique et l'expérience psychique.
Un va-et-vient que renvoie la photographie au réel et à sa représentation.
Le va-et-vient entre l'instant vécu, et le souvenir qui s'en rapporte. Le va-et-vient entre un souvenir et la photographie de cet instant. Ainsi que le va-et-vient établi par l'image entre le réel et le surréel.
Le surréel comme manipulation du réel, en lui donnant une autre narration, comme l'exercice du souvenir déplace le réel vers la fiction.

///

La plage incarne le va-et-vient entre ces différentes notions. La plage agrège une multitude de choses dissemblables et divergentes.
Ecrire sur la plage, c'est-à-dire la plage comme cas d'étude, appelle à la multiplicité, à la rencontre des thèmes. Faire des recherches sur la plage m'a paru une expérience de même nature que celle d'être à la plage ; je fus submergée par diverses informations, comme quand je suis sur la plage dans la contemplation des vagues, l'esprit porté vers une certaine introspection. Se poser des questions existentielles lorsqu'on est à la plage, est-il un phénomène vérifiable chez d'autres ? La plage est-elle un dispositif à la mélancolie et au lyrisme ?
La plage renvoie par son caractère entropique à la fulgurance de notre expérience terrestre. Alors en vacances, ce temps de vacuité, nous soustrayant à la linéarité chronologique de nos vies, la plage nous oblige à faire coïncider codes et données de notre existence.

« (…) J'aimerais maintenant établir l'irréversibilité de l'éternité au moyen d'une expérience toute simple qui prouve l'entropie. Imaginez le bac à sable divisé en deux avec, d'un côté, du sable noir et, de l'autre, du sable blanc. Prenons un enfant et faisons-le courir dans le bac cent fois dans le sens des aiguilles d'une montre, jusqu'à ce que le sable se mélange et commence à devenir gris; ensuite, faisons-le courir en sens inverse : cela n'aboutira pas à rétablir la division initiale, mais à davantage de gris et à une entropie accrue. Certes, si on filmait une telle expérience, on pourrait faire la démonstration de la réversibilité de l'éternité en montrant le film à l'envers, mais tôt ou tard, ce serait le film qui se désagrégerait ou serait perdu, pour finir dans l'état d'irréversibilité. Ceci incite à penser que le cinéma permet d'échapper de façon illusoire ou temporaire à la disparition. La fausse immortalité du film donne au spectateur une illusion de contrôle sur l'éternité, mais les "superstars" fondent aussi. »

Robert Smithson, *Le Paysage entropique : 1963 – 1970,* ed.RMN, 1994

/ / /

D'où me vient cette fascination pour la plage de la pointe du Payré[1]. En réalité, une fascination pour la plupart des plages sauvages (ou non) que propose la côte atlantique, de façon systématique, du moment qu'il y ait la mer.

La plage est un lieu nu, un lieu hostile où rien ne pousse menacé par le mouvement des eaux[2] - lieu nu, comme l'écrit Alain Corbin dans le *Territoire du vide*, que l'on a chargé de symboles par le portrait du vide que l'océan dessine. Lieu nu qui offre alors un espace tangible pour créer par exemple dans le film *At Land* de Maya Deren[3], des images surréalistes : la plage propose un espace sans artifice, une composition intègre (malgré la désagrégation perpétuelle), par sa constance temporelle (elle précède nos existences humaines, et perdurera après nous) elle pose un décor objectivant les images surréelles qui constituent le film de Maya Deren; la plage est alors un décor laissant des voies d'accès à la manipulation et aux différents montages de signes, de symboles.
La plage fait l'objet d'intérêt et de création, dans les différents registres culturels et artistiques, nobles ou vulgaires, sensibles ou prosaïques, de la chanson populaire, à l'art contemporain. La plage est comme un aimant, elle attire et assemble un amas d'objets hétéroclites, tant dans les différentes créations que dans l'expérience même de la plage. Il est paradoxal de créer dans un lieu qui se désagrège, qui est une ruine, la ruine des terres émergées[4].
Son paysage change par les eaux venant sculpter ses formes, transporter des cailloux, les polir, éroder les rochers. Une plage reste, malgré les différentes formes qu'elle peut connaître : une plage. Elle répond toujours à l'image qu'on s'en fait, notre image mentale de la plage : une étendue d'eau venant se décrocher du ciel, une masse en mouvement, dans une force qui nous échappe, un horizon, une ligne, le niveau 0, une vue dégagée sur l'immensité du monde, une étendue de sable, de cailloux, de rochers. Le rythme des vagues, le chant, le cri des oiseaux, le vent, les gens, leurs discussions, leurs pas dans le sable... occupent l'espace sonore.

---

[1] – Jard-sur-Mer, Vendée

[2] – Alain Corbin, *Le territoire du vide, L'Occident et le désir du rivage*, 1988, p.12

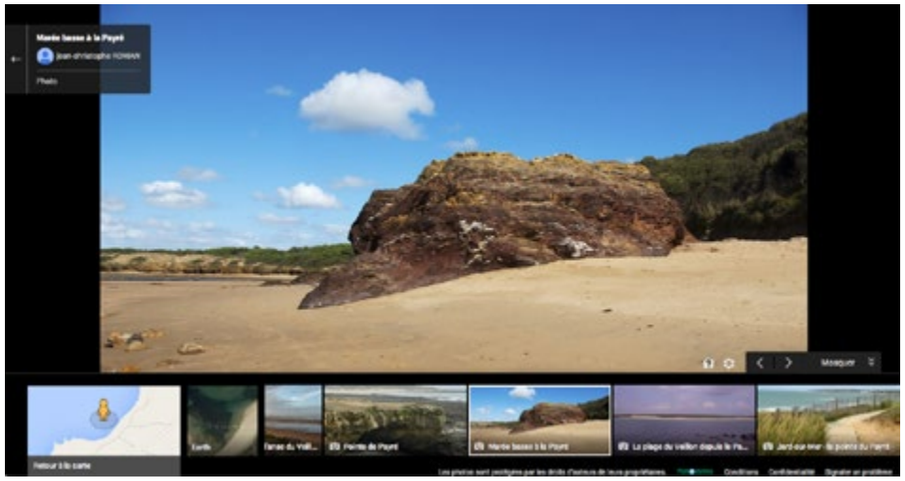
[3] – Maya Deren, *At Land*, 1944, 0h17'

[4] – Alain Corbin, *Le territoire du vide, L'Occident et le désir du rivage,* 1988, p. 14

Il y a la plage à Ibiza, que j'ai vécu au milieu d'un groupe de personnes, au sein d'un beach-club à écouter de l'électro face au soleil couchant, une bière à la main. Il y a les plages aménagées de stations balnéaires. Les plages surpeuplées, aux serviettes agglutinées, munie d'un aménagement de remblai où les boutiques se déclinent pour les besoins du plagiste[5]. Et puis, j'ai eu l'expérience d'être sur ces mêmes plages (ou d'autres), seule, hors-saison. Ou ces mêmes plages en pleine saison, mais hors-champ, loin du tourisme et des autres. Comme en décalage avec l'attraction touristique du lieu. Ou encore, ces mêmes plages de promiscuité à l'odeur de friture, en pleine saison, mais seule dans l'expérience du paysage.

D'ailleurs la plage invite au sentiment de solitude même dans la foule. Comme un résultat inévitable sur nous, qui existerait comme une disposition au lyrisme.

[5] – Comme les présentent, par exemple, les photographie de Martin Paar et de Massimo Vitali.



(1)

(2)

(1) *La pointe du Payré*, Jean-Christophe Roman, google maps, 2013

(2) *Le Rocher de la pointe du Payré,* Photo personnelle, 2014



## Le rocher de la pointe du Payré

En faisant des recherches sur la pointe du Payré par *google maps*, je découvre dans l'option «vue satellite» des photographies mises en ligne par différents usagers du net, utilisateurs de *google* et producteurs d'images. Les images sont sûrement contrôlées par la plate-forme et distribuées aux yeux de tous, elles constituent alors une «page» du lieu, palliant les manques photographiques laissés par la voiture *google street view*, et invitant l'utilisateur à devenir lui même producteur, participant à cette topographie. Cette participation présente un autre avantage; celui d'avoir une image actuelle et renouvelée du lieu.

J'étais donc surprise de voir que pour la pointe du Payré, plusieurs promeneurs portent un intérêt pour ce paysage et qu'ils le photographient. J'ai parcouru la «galerie d'images» et je suis tombée sur la photo d'un certain Jean-Christophe Roman, manifestement photographe amateur. Sa photo fait le relevé d'un rocher présent sur cette plage, que j'ai pu également apprécier et photographier.

Sa photo présente le même cadrage, le même rocher, le même décor, que j'ai photographié. La différence réside dans le traitement photographique et le contexte de la photographie (comme objet).

Dans le but de faire le portrait détaillé d'un lieu qui m'est familier, dans la quête de révéler par l'image la fascination hypnotique pour ce lieu, dans l'envie de comprendre les failles de mon ancienne relation amoureuse par les derniers instants du couple passés sur cette plage, dans la recherche sur ce que l'expérience de la plage induit dans mon esprit, comme polarisant certaines questions existentielles, je cherche à faire le portrait de cette plage pour faire le portrait de mon espace intérieur. Comme si en dissociant l'expérience du lieu de sa représentation, je pouvais obtenir des indices.

Jean-Christophe Roman, l'auteur de la *même* photo, de ce *même* rocher, de cette *même* plage, sur *google maps*, documente le lieu sans recherche précise esthétique, il rend au lieu sa représentation la plus simple. Nous restons cependant incapables de constituer une carte de la plage qui permettrait de comprendre son agencement. C'est à dire que le sujet, le cadrage choisi ne figure pas la totalité de l'espace. Le photographe laisse alors la quête de documentation de la réalité comme inachevée. Finalement Jean-Christophe Roman voulait-il figurer le lieu dans sa totalité? Il ne s'agit pas d'une photographie souvenir relatant un instant particulier mais il s'agit plutôt d'une observation, une prise de note visuelle, et justement peut-être l'expérience physique du lieu.

Au jeu des *7 erreurs* il y aurait entre ces deux photographies ;

*1* – la couleur / son absence pour l'une,

*2* – la disposition des nuages,

*3* – la hauteur des chênes verts en arrière-plan,

*4* – la disparition du sable par endroits,

*5* – l'apparition d'autres roches (due au sable manquant);

*6* – l'ajout de rochers ronds,

*7* – le grain photographique / soit le dispositif d'enregistrement de l'image.

En 8 peut-être trop tard, arrive le contexte de monstration de la photographie. Et puis non, finalement, cette 8ème erreur pointée tardivement appartient à d'autres questions. Dans le jeu des *7 erreurs*, seul le sujet et l'aspect des photographies comptent.

Peu importe la photographie et l'auteur de la photographie, est-ce le sujet qui prime ? Dans ces deux photographies on reconnaît le même rocher, la même plage. Le même vide, la même absence d'individus. Le même déplacement du réel par sa représentation. La même posture du promeneur, la même fascination je suppose, pour la photogénie du lieu... Alors la plage accède à un pouvoir qui stéréotyperait son image comme une dimension générique propre au lieu, contraignant à faire des photographies non originales.

Toutes les photographies se valent-elles si l'on considère qu'elles sont des photographies (définies par leur objet) ?
Gilles Amalvi écrit ; « (…) Je peux photographier un tableau de Picasso, ou ma grand-mère, une sculpture de Rodin ou un urinoir ; c'est toujours une photographie (...) »[6]
Cela remet en question pour une énième fois le problème du geste de l'auteur par l'usage de l'appareil photographique, l'intention de l'auteur, ainsi que le problème du contexte de l'oeuvre. Ce n'est pas le but de ma recherche. Je souhaite plutôt comprendre le rapport qui existe entre la plage et la photographie. La plage est donnée comme opérateur à la fabrication du souvenir, à la fabrication d'expérience. Elle est comme ces lieux indiqués d'un panneau « Picture Spot » par Kodak.

La photographie est une captation du réel, elle enregistre une image par l'opération de la lumière, de l'optique, de la chimie, ou de la technologie numérique, et de l'actionnement par le photographe. L'émergence de la photographie concorde avec l'invention du monde moderne. Elle est liée intrinsèquement à la construction de la société moderne: elle est autant un des produits de la société moderne qu'un des producteurs de celle-ci parce qu'elle lui donne une image, et qu'elle rassemble en sa machinerie les avancées technologiques et industrielles. La photographie accompagne la nouvelle vie familiale que la modernité établit. Cette nouvelle technologie de reproduction de l'environnement par l'image change l'appréhension du monde. Elle permet de l'archiver, de le montrer, de l'ouvrir, de le manipuler.

L'usage en amateur de la photographie, l'usage populaire, sur ce principe d'image de l'intime et personnelle, positionne l'individu comme producteur de ses propres images signifiant son appartenance au monde, à une vie sociale. La photographie permet alors d'affirmer son existence. Le photographe sait dissocier une chose et sa représentation, mais a-t-il le sentiment de posséder les choses qu'il photographie ? Cela lui permet-il de contenir son « monde » ?

---

[6] – Gilles Amalvi, *La photographie n'existe pas*, le Musée de la danse, Rennes, 2013,

## L'identité alternative

Le cinéaste polonais Krzysztof Kieslowski dans son film *L'Amateur*[7], met en histoire un personnage, Filip passionné par le processus de création d'images animées et de reproduction de son environnement par le film sensible. À travers le choix du scénario, le cinéaste professionnel, met en scène un cinéaste amateur : Kieslowski filme son personnage en train de filmer, de créer un film. Ce film relate la rencontre de l'activité personnelle et de l'activité professionnelle. Kieslowski nous donne des images de la vie de son personnage, il pose sa caméra sur le quotidien, et l'environnement modeste de Filip. Filip, tout jeune papa, achète une caméra pour filmer sa petite fille, le processus le transcende, comme si finalement, il avait toujours eu cette passion pour la création d'image et que la naissance de sa fille était le prétexte à obtenir enfin le matériel nécessaire à l'accomplissement de sa passion. L'image est le premier moyen de garder en mémoire l'image de nos instants de vie, les outils pour le faire exhaussent le fantasme populaire de posséder le portrait de ces proches. En un autre sens, la photographie construit également, cette nécessité de constituer des archives familiales.
Le patron de Filip, apprenant l'acquisition de son employé d'une caméra, devient commanditaire, voyant dans ce média, le moyen de communiquer le rôle de son entreprise. Filip doit effectuer des films sur l'entreprise pour laquelle il travaille, en échange de pellicules. Il est alors reconnu dans son milieu professionnel, par sa passion et non plus seulement le travail pour lequel il est employé. Sa passion devient en quelque sorte son travail au sein de l'entreprise, le changement de statut de sa passion, ne lui enlève pas son approche en amateur de ce medium. Filip gagne des concours de talents amateurs, ainsi qu'une reconnaissance par ses collègues de travail, son patron, son voisinage, sa femme.
Filip est un personnage qui incarne ce trait d'union entre la figure du professionnel et de l'amateur, et l'assemblage de deux temps de vie, dans un même temps.
C'est -à-dire, deux temps normalement distincts, celui du travail et celui du loisir, qui ne forment qu'un temps, le travail et le loisir réunis dans le temps de travail.
Il y a pour Filip, la construction d'une nouvelle identité venant rompre avec son identité sociale.
L'accès à une nouvelle définition de son identité serait, pour tout autre photographe ou vidéaste amateur loin de l'identité sociale établit par le domaine professionnel, par la construction de son archive personnelle, son archive familiale.

L'individu existe socialement par son activité professionnelle au sein de la société. Cependant certains profitent de leur temps libre pour se construire intimement par l'exercice de leurs passions, sur des temps de loisirs. Il se joue alors une rupture entre leur profession et le reste de leur vie. C'est en cette définition qu'on peut trouver l'une des figures de l'amateur.[8]

Le sens que j'entends ici, de l'amateurisme, n'est pas la non-maîtrise d'une activité mais il représente ce résidu de temps intrinsèque au capitalisme. Il est une construction subjective de son identité sociale prenant forme pendant un temps concurrentiel au travail.
L'individu par son activité extra-professionnelle, met en avant sa singularité. Il témoigne par son activité une résistance au travail. Une résistance à la productivité lié au système sociétal et économique. L'amateur témoigne également de sa présence, en touchant à la question de sa temporalité. Cependant l'amateur reste « monsieur tout le monde » bien qu'il cherche à se distinguer par la maitrise d'une quelconque activité (artistique, sportive...).

///

Comme l'explique Clément Chéroux dans son ouvrage *Vernaculaires*[9], le photographe amateur est attaché à d'autres photographes amateurs par leur passion commune passant par l'intérêt de la technique, par les thèmes de recherches photographiques souvent issus de l'observation et de la prise de note visuelle de l'environnement immédiat ou de faits exceptionnels qui apparaîssent dans la vie de l'individu comme événements. Ce n'est pas toujours le sujet photographié qui est moteur de leur pratique, mais l'utilisation du médium et des possibilités qu'il offre. Dans les photographies, trouvées[10], sans auteur, j'observe un motif familier superposable à toutes autres existences d'individus. Les photos intimes et personnelles laissent croire à chacun combien il est différent. Elles soulignent ce qui nous rend semblables.

---

[7] – Krysztof Kieslowski, *L'Amateur*, 1979, 117'

[8] – Alain Corbin, *L'Avènement des loisirs*, 1995, ed. Champs histoire, pp 18, 19
" (...) Doit-on ainsi admettre que, même au cœur du temps libre, il convient avant tout de prouver, par une différence affichée, surexposée, sa disponibilité à l'égard du travail productif ?
Ce qui revient à poser celui-ci comme la référence essentielle. (…)
Ce temps, régi par le plaisir, est celui de la jouissance que procurent l'expression et la réalisation de soi dans la spontanéité ; satisfaction temporelle qui implique d'oublier le temps pour créer et maîtriser le sien propre. Dans cette perspective, le loisir, nourri de projets et d'attentes élaborés à la mesure de l'horizon temporel de l'individu qui les formule, est d'abord prise de distance, puis « mode d'expression plus complète de soi par le corps, les sens, les sentiments, l'imagination, l'esprit ». Ce nouveau dessin du temps libre renoue avec les diatribes de Nietzsche contre le loisir contraint et les marchands de plaisir. Il prolonge son incitation à l'invention d'un style de vie propre à l'individu, à l'élaboration d'un temps de re-création, non plus de la force de travail, mais de soi. Il implique une disponibilité au désir, à l'aventure, à des formes inédites de construction de l'identité. Il suggère de nouveaux rapports sensibles à la nature et aux objets."

[9] — Clément Chéroux, *Vernaculaires,* 2013, ed. Le Point du jour.

[10] — Les Carnets du Bal, *L'image déjà-là, usages de l'objet trouvé, photographie et cinéma*, 2011, ed. Le Bal

(1)

(2)

(1) *Jeune homme dans le sable,* photo trouvée, non datée

(2) *Le soldat,* collection personnelle, non datée (estimée 1944)



///

Ces deux photographies trouvées, représentent deux temps différents mais aussi deux contextes différents. Il s'agit de deux sujets différents. Et pourtant nous avons deux photographies, un même objet.

Le jeune homme allongé dans le sable en maillot de bain, prenant la pose, laisse apparaitre sous l'ombre de son nez, un sourire gêné.
La photographie n'est pas, de ce que j'ai pu voir jusqu'alors, la photographie « type » du souvenir à la plage.
Elle évoque la plage, les vacances à la mer, le temps libre, par la peau du sujet baignée de lumière, la pente douce de la dune, les herbes sauvages et le sable que le noir et blanc laisse confondre avec la pâleur de la peau.

Non, cette photographie dévoile par son cadrage comme l'envers du décor de la scène à la plage. Nous ne sommes pas tournés vers l'infini horizon mais la ville moderne avec son clocher, des bâtiments industriels et une route en arc de cercle emmenant l'œil vers le hors-champs.
Je me demande même si cette photographie est prise au bord de la mer, plutôt en cet autre côté des dunes, celui qui borde les parkings aménagés et les routes.
On aurait alors affaire à une mise en scène de l'attitude à la plage. L'homme en slip de bain allongé comme face à la mer, regarde l'objectif, adopte une posture originale comme pour remplir le manque d'instant « à photographier ».

Peu importe la réalité de la scène, ma lecture de la photo ne pourra qu'être une interprétation. La photographie a été faite. Il s'agit donc d'une envie d'enregistrer ce moment (mis en scène ou non) pour en obtenir la preuve, le souvenir dans une certaine conscience de sa consommation, de la perte immédiate du moment. Peut-être la photographie devient la représentation d'un tout, d'un moment inscrit dans une temporalité plus longue, par exemple le temps du congé ou la totalité de l'après-midi, qu'au possible 30ème de seconde, puisqu'il s'agit d'une mise en scène. Ou plus simplement, peut-être, s'agit-il là d'un portrait. Un portrait dans son contexte de baignade (pour ne pas dire plage) ou de bronzette (le maillot ne présentant pas de traces d'eaux apparentes).

La photographie du soldat, plus floue, moins lumineuse, ne présente pas cependant une intensité amoindrie du moment photographié. Comme le jeune homme en maillot de bain, le soldat prend la pose. La perspective est fermée, un ciel se détache derrière le soldat et se dessine par la fin des feuillages.
La main sur la hanche, l'autre se perdant dans les feuilles. Il s'agit d'un portrait.
Le souvenir de cet individu à l'existence menacée. Malgré le flou, l'absence de piqué, le vignettage présent jusqu'au centre de la photo, mon grand-père (à qui appartient l'image), j'en suis sûre pourrait me dire le lieu, la date et qui est la personne.

Peut-être pourrait-il aussi me dire qui est le photographe.
Pas de monument, pas de décor signifiant, pas d'évènement, pas d'action ; non, juste un soldat, son portrait en pied, dans une certaine efficacité neutralisante (par sa banalité) de la posture (pas la posture militaire, mais bien celle de l'individu face caméra).

Au centre de la photographie, la boucle de la ceinture étincelante, fait comme un trou dans l'image. Fait comme un trou dans l'uniforme du soldat laissant transparaitre le ciel qu'il a derrière lui. L'image est presque latente, signifiant finalement l'absence malgré le but de faire un portrait. L'image signifie l'absence par sa qualité médiocre, qui endommage la lisibilité des traits de l'individu photographié.
La photographie devient métaphorique, devient l'illustration poussée à son paroxysme de la fugacité de l'instant, de la fugacité de l'existence. Elle devient la métaphore d'un vide pourtant plein.

Dans la photographie de l'homme en maillot, on peut distinguer le moindre brin d'herbe, et compter les côtes saillantes du personnage. Ce genre de photographie de bonne qualité représentationnelle, traduisant sans défauts la réalité du sujet, se voit souvent collées dans les pages d'un album, pour constituer une archive, recomposer l'instant, raconter une histoire singulière.
Pourtant conservée, la photo du soldat, usée, modeste, serait l'objet refusé de tous « bons » albums souvenirs.
Peut-être que pour cette photographie, il n'y a pas de sélection. La photographie représentant à elle seule un ensemble contextuel, rapportant une image de la guerre, est gardée comme seule preuve d'un combattant.

Dans cette mise en regard de ces deux photographies, je ne cherche pas à interroger l'authenticité de la scène, non plus à comparer la gravité ou non du sujet, mais je veux plutôt désigner le rapport que la photographie entretient avec la fabrication du souvenir. Quelle importance tient la qualité narrative de l'image dans la pratique amateur de la photographie ?

///

Clément Chéroux en distingue deux facettes, l'une ; la pratique vernaculaire donne une production domestique et fonctionnelle (par ses racines étymologiques renvoyant au travail et aux services), cependant cette production ne prétend pas à être commercialisée ni consommée. La pratique vernaculaire est *« dans le système capitaliste, le vernaculaire est l'envers de la marchandise industrielle. »* Cela renvoie au temps de non-travail, le congé, préservé de toutes productivités, cependant formateur et re-créateur pour le travailleur, lui permettant de faire d'autres choses, de développer ses loisirs, d'ouvrir son esprit afin d'être par la suite plus disponible pour son travail, et dans l'exercice de son travail.



L'autre facette met en relief l'*hétérotopie*[11] que Michel Foucault utilise pour signifier la place du vernaculaire dans notre société ; c'est à dire que le vernaculaire serait un espace autre se greffant à d'autres espaces où il n'existe pas habituellement. La photographie vernaculaire serait d'après Clément Chéroux l'autre de l'art. La photo vernaculaire étant abondante et de surcroît commune, elle occupe dans le monde des images une place de dissemblance à celle de l'art.

L'idée que la photographie vernaculaire soit l'autre de l'art, réside dans l'ambiguité du médium. La photographie a été longtemps exclue d'une reconnaissance du monde de l'art, par la question qu'elle induit de l'intention de l'auteur, et du geste créateur.
Son processus de représentation, ainsi que son processus de reproduction de la réalité, puis les possibilités de reproductibilité de l'image questionnent à la fois la place de l'auteur mais aussi le statut de son « œuvre ».

[11] — Michel Foucault, *Le Corps Utopique et Hétérotopies,* Éditions Lignes, 2009

***De nouveau je suis maître de mes démons : j'ai compris. J'étais au bord d'une plage à marée montante. Les vagues du sommeil ne voulaient pas de moi et me rejetaient, brisé, sur les récifs de ma vie. Je me tiendrai debout sur la dune, tout raidi du désir de tomber, mais ébloui des blancheurs d'une nuit d'écume et de sable.***

Claude Cahun, *Aveux Non avenus*, ed. Mille et une nuits, 2011, p.27

## L'effet de *double vie*

Claude Cahun m'a permis de rassembler mes questions de recherche autour d'une même figure. En effet Claude Cahun semble rassembler les trois essentiels objets auquels je m'intéresse; la photographie, l'amateurisme et la plage: plus précisement le balancement entre la photographie du réel au surréel, entre la profession et la pratique amateur, ainsi que l'effet de la plage sur l'existence.

Claude Cahun, Lucy Schwob de son nom, est née en 1894. Claude Cahun utilise ce pseudonyme pour signer ses œuvres. Elle est écrivain de profession, elle côtoie le milieu surréaliste, les personnalités qui le constituent tels que André Breton et George Bataille. Elle s'installe avec son amie Marcel Moore (Suzanne Malherbe de son vrai nom) sur l'île de Jersey en 1937 (jusqu'à sa mort en 1954). Engagée politiquement, elle est résistante pendant l'occupation de l'île. Loin de la mondanité qu'elles connaissent à Paris, elles se retirent sur cette île.

Le travail photographique de Claude Cahun se tenait, pendant de longues années, caché. Cette pratique était restée secrète, intime, ses photographies inconnues au monde artistique. Elle avait une vie d'insulaire particulière, entre écriture et expérience photographique, lieu de repli, servant de cachette au couple homosexuel qu'elle formait avec Marcel Moore, un temps suspendu.

Il est curieux de constater l'absence d'écrits sur la condition insulaire de Claude Cahun, laissant penser que la plage est sa face cachée. Les images montrées de Claude Cahun ne sont pas celles qui donnent à voir le quotidien du photographe dans son environnement immédiat[12]. La plage comme face cachée, gardée secrète de ses autres facettes qui elles ont fait l'objet de récits et d'analyses par différents historiens et théoriciens de la photographie[13].
Il existe beaucoup d'écrits sur les questions du genre, de l'identité, du surréalisme, ses positions politiques: sujets qu'elle développe par sa pratique d'écrivain et de photographe. Mais très peu de choses ont été dites sur sa relation avec la plage.

///

---

[12] — On peut les trouver sur les sites suivants : http://www.photo-arago.fr/ et http://search.jerseyheritage.org/

[13] — François Leperlier, *L'écart et la métamorphose / Claude Cahun: l'éxotisme intérieur* - Clément Chéroux et Quentin Bajac, *La subversion des images*, Marc Tamisier *Sur la photographie contemporaine*, Jeu de paume, Juan Vicente Aliaga, Patrice Allain, Tirza T. Latimer et François Leperlier, *Claude Cahun*

> « (…) La plage est un contexte si fort, qui contraste tellement avec la vie qu'on peut y percevoir les identités de façon altérée : après avoir dîné dans la crêperie où Margot l'a servi, Gaspard la croise le lendemain sur la plage mais ne la reconnaît pas ; c'est elle qui lui fait signe et lui rappelle où ils se sont rencontrés. En plus de suggérer un subtil déphasage social – les clients ne se souviennent jamais des serveurs, alors que les serveurs n'oublient jamais les clients –, la scène décrit parfaitement l'effet de *double vie* qu'institue la plage : vêtus nous ne sommes pas les mêmes personnes qu'en maillot de bain, et ceux qui nous voient entrer dans l'eau ne nous reconnaîtront sans doute pas, le soir, tandis que nous mangerons une glace sur la promenade de la mer ou danserons dans une discothèque. Entre le sable et la crêperie – entre la plage proprement dite et tout ce qui lui en contigu – , aucune prééminence, aucun ordre hiérarchique : les deux espaces entretiennent d'une certaine façon une relation de fiction réciproque. (...) »[14]

Alan Pauls, dans l'analyse de la plage et de son utilisation dans les films (*Conte d'été*, *Le Rayon Vert*, *Pauline à la plage*), nomme la dissociation des identités, la rupture qui se produit dans l'identité sociale sur la plage. Il y a plusieurs niveaux à considérer dans ce terme *double vie;* Alan Pauls l'emploie pour illustrer le décalage d'identité dans le passage de la vie ordinaire à celle des vacances comme l'aliénation de l'individu par la rupture avec son travail. Comme si par la plage s'opère une décontextualisation des identités remettant en cause la question d'existence humaine par l'accumulation d'individu qui semble alors effacer le lieu même : la plage. Et qui semble effacer l'individu au profit de l'accumulation d'individus : la foule.

Le changement d'identité est inclus dans ce terme de *double vie* : par exemple, le vacancier ne montre pas le même visage au travail qu'en vacances. La manière de s'habiller change parfois radicalement, on peut observer un certain laissé–allé vestimentaire donnant un uniforme de la détente (tongs, paréo, robe de plage, short à fleur, t-shirt à trous, pantalon en toile légère...)[15].

Le comportement change par une intention de profiter. La plage peuplée devient alors

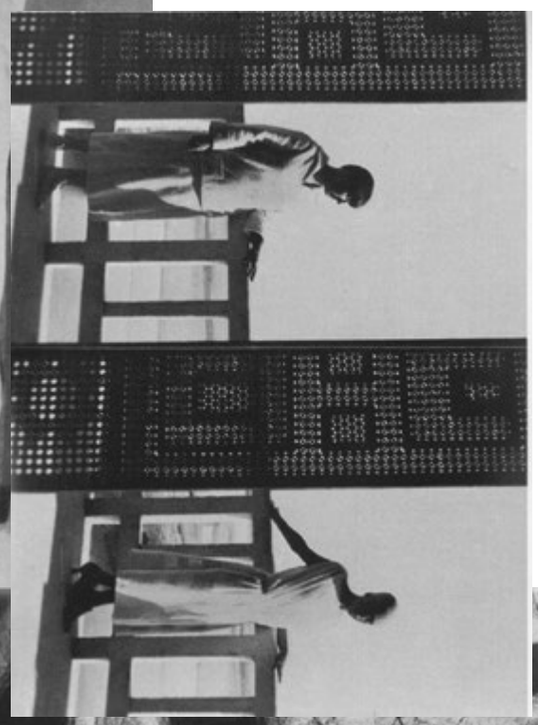
---

[14] — Alan Pauls, *La Vie pieds nus,* 2006, ed.Christian Bourgois pp.62, 63

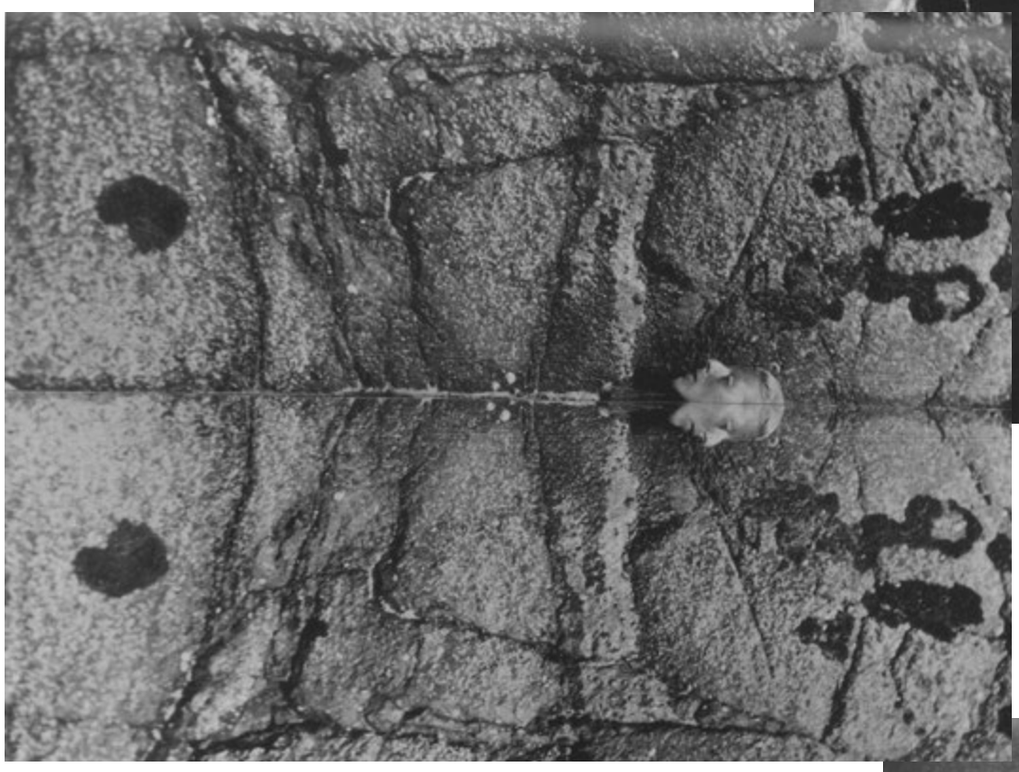
[15] – Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, Paris, ed. Gallimard, 1938, p 109

> « La mode, les jeux nouveaux, diverses théories, des cures merveilleuses, la simplification des mœurs qui compense la complication du matériel de la vie, l'affaiblissement de toutes les gênes de convention (et le diable, sans doute) ont singulièrement adouci l'antique rigueur du statut de la Nudité. Sur la plage aux nus innombrables, se prépare peut-être une Société toute nouvelle. On ne s'y tutoie pas encore ; il y a encore quelques formes, comme il y a quelques régions voilées ; mais entendre: "Bonjour, Monsieur, – Bonjour, Madame", entre Monsieur nu et Madame nue commence de choquer. Il y a quelques années à peine, le médecin, le peintre et l'habitué des maisons entr'ouvertes étaient les seuls mortels qui connussent le nu, chacun selon son affaire. Les amants en usaient dans quelque mesure (…). »

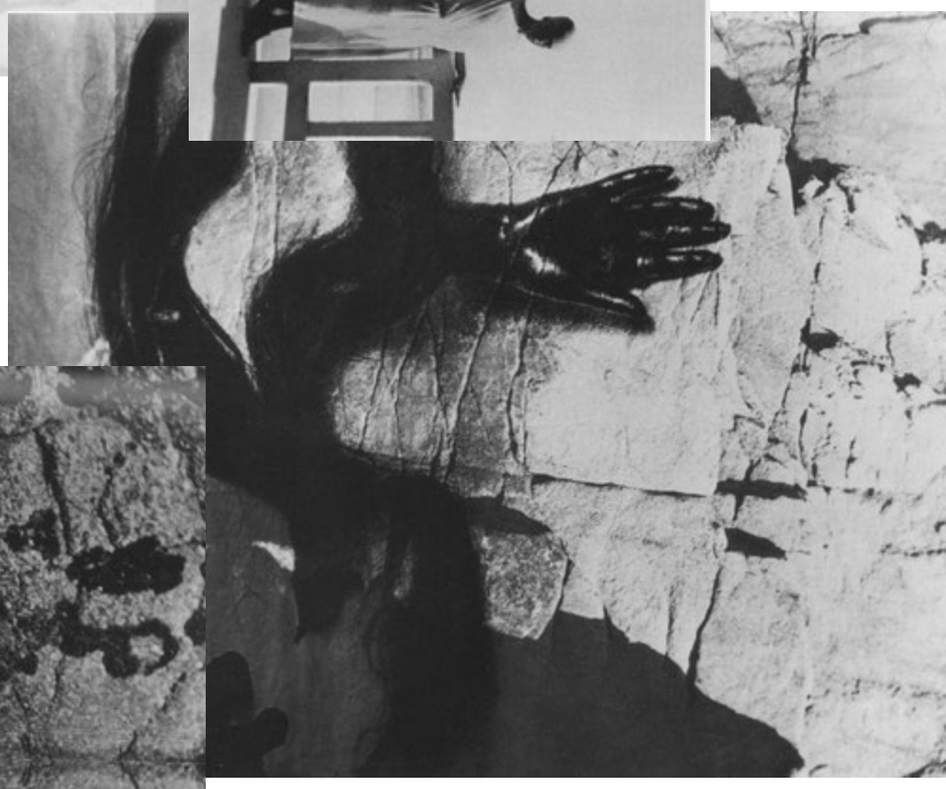
(1)



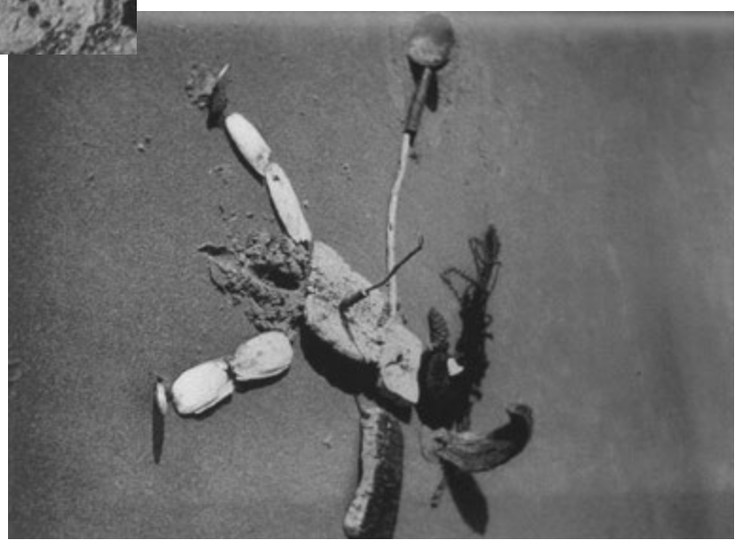
(2)



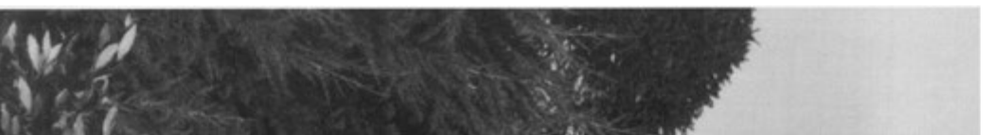
(3)



(4)



(5)



(1) *Autoportrait*, vers 1928

(2) *Le Croisic*, 1921

(3) *Photomontage*, vers 1928

(4) *M'a brûlé les mains en mourant*, vers 1936

(5) *Le Père*, 1932

(6) *Autoportrait*, vers 1947

(6)

la scène où l'identité, la représentation du corps et la démonstration de soi se donnent en spectacle. La société a construit le comportement à adopter à la plage ; n'importe où la nudité et l'extrême proximité des corps posent problèmes, la plage les résout. La nudité est le lieu commun de l'identité, elle est pourtant soumise à des turbulences de mœurs et de culture ; par le passage entre deux temps de vies, deux statuts.

///

Claude Cahun ne connait pas sur cette île le rapport travail/vacances que Alan Pauls évoque par l'exemple des personnages de Rohmer. Claude Cahun n'a pas eu besoin de travailler pour subsister, elle était issue d'une famille aristocratique, elle n'a pas connu, par cela, le congé. Elle était libre de son temps, s'adonnait aux activités de l'esprit, préservée de toutes contraintes de productivité : l'otium.

L'effet de *double vie* se lit à différent niveau chez Claude Cahun: par sa relation étroite au monde intellectuel et artistique surréaliste, et par sa pratique photographique en amateur que Claude Cahun gardait secrète.
La question de *double vie* semble être inhérente à l'existence même de Claude Cahun dans le passage de sa vie mondaine parisienne à une vie d'insulaire à Jersey. C'est surtout dans la double identité créée par le changement de nom, faisant partie d'un tout constitué de ses recherches sur l'identité, le double, le genre, que la question de *double vie* trouve une réponse.

Sa profession d'écrivain et ses recherches photographiques en amateur semblent aujourd'hui indissociables, et constitue une œuvre qui transfigure son expérience sensible. Les recherches photographiques de Claude Cahun se déclinent par des collages, des assemblages, des associations textes/images, des mises en scène, de la fiction, de l'auto-fiction, des autoportraits. Comme fonctionne la photographie amateur, les photographies de Claude Cahun témoignent de son existence.
Les épreuves photographiques retrouvées de Claude Cahun présentent essentiellement deux types de photographie, une photographie relatant sa vie d'insulaire (autoportraits face à la mer) dans la banalité du quotidien, sa vie, et une photographie manipulée, travaillée dans lesquelles d'autres questionnements se posent (le genre, l'identité, l'amour, la mort). Il n'y a pas l'effet de double vie chez Claude Cahun quand il s'agit de parler du travail et de l'individu lui même, en effet Claude Cahun lie son expérience et son oeuvre.



*Entre Nous*, 1926

///

*Entre Nous*, est une photographie rassemblant de nombreux indices qui éclairent «l'expérience intime, existentielle et poétique»[16] de Claude Cahun. Il s'agit d'une photographie représentant une scène constituée d'un assemblage de divers éléments. Des matériaux trouvés sur place (des plumes, des coques, des algues sèches, des détritus) mais également des affaires personnelles (masques, peignes, allumettes) forment deux sculptures représentant des visages. Ces visages s'adossent à un rocher, et son édifiés par les inégalités du sable. Le cadrage de la photographie laisse hors champs des écritures creusées dans le sable, celui-ci servant alors, à la fois de support d'écriture et de matière sculpturale.

La photographie déplace l'assemblage éphémère dans un autre champ, celui de la figuration, d'un portrait de deux personnes réelles et non plus une représentation primaire de deux personnages.
Le titre *Entre Nous*, et l'apparition de deux figures masquées aux attraits féminins, donne une image du couple mais laisse l'ambiguité du double (que Claude Cahun a mis souvent en image). Dans cette vie hors temps, au bord de la mer, la plage adopte différents rôles : celui d'un espace de création, d'une cachette à l'amour.
Cette photographie d'assemblage fonctionne à la fois comme un portrait mais aussi comme un collage, où l'espace de la plage devient la page mais aussi un médium.

La photographie pérennise ce double portrait, donnant au sujet à la fois une vie, mais une mort instantanée parce qu'elle met en image la fugacité de la sculpture. La mort apparaît comme ces lettres non cadrées, renvoyant au S.O.S que peut écrire sur le sable, le naufragé, et par la construction renvoyant à celle de l'autel, accueillant des reliques.
*Entre Nous* donne une photographie apparaissant comme un portrait post-mortem.

///

Le sable comme le résidu de résidu, un mélange de débris de matières organiques et minérales, taillées, affinées par le mouvement de l'eau.
Le sable permet de creuser son empreinte pour mieux s'installer sur la plage. Il offre un bord de mer à la fois accueillant (moins rigide que les plages de galets ou les rochers) mais parfois indésirable par son caractère intrusif à nos vêtements et nos corps. Il offre un espace de jeu. Il y a le sable mouillé, le sable sec.
Le sable mouillé est l'espace sans cesse balayé par les vagues. Le sable mouillé forme comme une pâte, l'eau lie les grains, le sable sec s'écoule, fuit.

La plage de sable devient espace d'expressions tel un tableau noir sur lequel on écrit, on dessine. Le sable comme matière sculptante.

[16] – François Leperlier, extrait de l'introduction de la monographie *Claude Cahun* ed. Photo Poche



Les premières sculptures en sable sont nos châteaux forts[17] aux tours moulées par le seau, ornés de coquillages et de cailloux trouvés aux alentours, à la frontière du sable sec et du sable mouillé. Le sable ouvre l'imaginaire, ces petites œuvres éphémères deviennent un lieu de jeu et de mises en scène, où des histoires se racontent. Et quand vient le moment de partir on laisse son château bientôt démoli par les eaux. On eut besoin d'elles pour construire, et c'est elles qui nous l'enlève.
Le sable est un outil de façonnage à souvenirs, il renvoie à l'enfance. Plus encore, le sable tient pour lieu d'initiation à la sculpture. Construire un château de sable devient la scène originelle de la sculpture. Autant dans la poésie que dans sa violence, l'enfance laisse inconsciemment remplir son présent de symboles ; on s'enterre dans le sable, on se recouvre. Et ouvre une conscience de soi, de son corps par la sensation étrange de ne plus voir son corps, de le sentir, activé par la pression de la masse du sable. On change de corps par l'ajout de sable, le dessin d'une autre silhouette, par la sculpture de formes. On se jette dans le sable, laissant notre corps explorer la gravité à laquelle il est soumis.

La photographie *Entre Nous* de Claude Cahun donne l'image d'une réflexion sur l'existence, de son positionnement dans un paysage, à l'évanescence de ce qui le compose, l'individu faisant parti de l'ensemble. Elle évoque dans une autre lecture de l'image, la place de l'amour dans nos vies, apparaissant parfois comme le but ultime de notre existence, celui de ne pas mourir seul, d'avoir partagé sa vie avec un autre, dans un amour réciproque.
La plage est utilisée, comme un espace narratif, créatif et *ré*-créatif. La plage apparait alors comme lieu de mise en scène de la mort par la manipulation instinctive de ce qui la compose: le sable, matière accessible de notre condition terrestre.
La plage est habitée comme décor allégorique de notre caractère vain.

*Entre Nous* renvoie également à cette idée de marquer sa présence, comme la photo que nombre d'individus ont pu faire, celle de leurs pieds dans le sable signifiant «*j'y étais*»[18]. Il y a dans cette idée, l'épreuve du lieu, mais également l'épreuve de nous même en ce lieu.

[17] – Jean-Yves Jouanais, *Les Barrages de sable*, ed.Grasset, 2014 et émission France Culture du 07/08/2014

[18] – André Gunthert, *La photographie, monument de l'expérience privée,* 2012,
http://www.culture visuelle.org / découlant du "ça a été" de Roland Barthes, *La Chambre claire,* ed. Gallimard Seuil, 1980, Rosalind Krauss, *Le Photographique,* ed.Macula, 1992 et l'indicialité de Charles Sanders Peirce.

***(...) J'aurais passé ma vie à m'interroger sur la fonction du souvenir, qui n'est pas le contraire de l'oubli, plutôt son envers. On ne se souvient pas, on réécrit la mémoire comme on réécrit l'histoire.***

Chris Marker, *Sans Soleil,* 1983, 103', extrait à la 04'51"





> « (...) les paysages et les monuments apparaissent dans les photographies de vacances, au titre de décor ou de signe: c'est que la photographie populaire entend consacrer la rencontre unique (quoiqu'elle puisse être vécue par mille autres dans des circonstances identiques) entre une personne et un lieu consacré, entre un moment exceptionnel de l'existence et un lieu exceptionnel par son haut rendement symbolique. »[19]

La photographie amateur matérialise le désir de présence par l'image. Qu'elle soit le portrait d'un proche, un autoportrait ou même un paysage, elle signifie «*j'y étais*». Le photographe amateur s'approprie alors le paysage par son apparition dans l'image. L'image d'un lieu fait preuve de notre expérience en ce lieu, et devient par la même le nôtre. Mais le photographe amateur a-il d'un côté l'expérience et d'un autre la photographie qui s'en rapporte?

///

La plage invite à se mettre en scène, à scénariser l'instant. La photographie devient l'outil d'enregistrement de ces instants presque fictionnels. L'album de famille est par la suite scénarisé lui même mettant en page une suite d'images choisies, racontant l'histoire que l'on souhaite montrer. L'album devient par cela une archive de ce que l'on a souhaité sauver. L'exercice consiste alors à ré-écrire qui on est, ré-écrire ce qu'on a vécu, de créer un souvenir fantasmé, une anecdote. L'anecdote consiste en ces termes à *ré*-écrire ce qu'il s'est passé, à *ré*-interpréter, elle *re*-donne un autre corps à l'histoire. Comme le souligne Chris Marker, l'exercice même de la mémoire, c'est de déplacer le passé.

L'effet de *double vie,* dissociant deux temps de vie et évoquant une polyvalence de l'identité, réside également dans le décalage entre l'instant et ce qui est rapporté par l'image photographique de cet instant. L'image cristallise cette autre vie, alternative à la vie quotidienne, qui est celle de la vie en vacances.
La création de l'identité est donnée par les preuves d'expériences ; comme des relevés d'existence découlant des facultés du photographique qui sont la collecte et l'archivage.

---

[19] – Pierre Bourdieu, *Un Art moyen*, ed. Les Editions de minuit, 1965, p.60

La plage devient le lieu des possibles, une sorte de décor nu, opérant sur l'identité de l'individu la rendant vierge à son tour, anonyme, mais révélant en chacun son caractère unique par la projection de sa présence rendue possible par ce lieu de latence et la faille temporelle que le temps des vacances ouvre. La plage appelle l'anecdote, c'est à dire qu'elle déplace l'évenement du banal au statut d'exception.
La plage donne un nouveau décor, un autre rythme de vie et de consommation. Il y a dans l'idée de la plage «anonymisant» l'individu, l'effacement de la singularité, ainsi qu'un effacement amplifié par la pression de consommation induite par l'intention de se faire plaisir en vacances et d'aligner sa consommation sur celle des autres vacanciers: fait résultant d'un ensemble d'attentes qu'on peut appeler le «pack vacances».



## Le «pack vacances»

La plage témoigne de cette césure dans le travail, mais elle est aussi un lieu suspendu dans le temps, en dehors de la temporalité de l'existence entière de l'individu. La plage donne un lieu propice à faire de «bonnes» photos. «Bonnes» parce qu'elles sont nôtres. Quand il fait beau, la rencontre de cette bonne lumière et de la photographie donne une image des moments heureux, dévoilant le corps sous son meilleur jour, désinhibé, dénudé, bronzé. Ceci renvoie ainsi au «pack vacances»: le beau temps est peut-être le premier paramètre espéré par le vacancier, c'est d'ailleurs la première question qu'on pose à une personne rentrant de ses vacances « vous avez eu beau temps?» si il a plu tout le temps, le récit des vacances ne vaut pas la peine d'être raconté, ou il fait l'objet d'une plainte qui appelle à la compation évidente de l'interlocuteur .
Souvent, les photos par mauvais temps n'apparaissent pas dans l'archive des vacances. Plus encore, on ne prend pas de photo le jour de mauvais temps, comme si le vacancier vivait à l'instant même de prendre une photo, ce même instant rétrospectivement, dans une certaine digestion du présent, en la projetant immédiatement dans l'album dont la photo fera partie.

En fait la photographie fait également partie du «pack vacances» comme le coucher de soleil en fait partie. Le déclin du jour, entre chien et loup, l'heure bleue, cet instant révèle dans sa lumière particulière, dans sa banalité et sa constance, l'allégorie de l'existence. La fin du jour apparaît comme allégorie de la mort. L'expérience du coucher de soleil est un peu comme l'expérience de la plage, en cette allégorie de l'existence qui s'impose comme entité, mais aussi par leur photogénie, par la complète expérience du lieu[20].

Faire la photographie de couchers de soleil semble aussi inéluctable que le mouvement de l'astre lui même. Alors peut-être par ce même systématisme et dans une utilisation décomplexée de l'appareil photographique comme enregistreur d'instants mais surtout de «belles images», le coucher de soleil fait l'objet d'un grand nombre de photographies vernaculaires.[21]
Sans penser au moyen de transformer le coucher de soleil en image de coucher de soleil, le spectateur de ce moment de la journée se voit immanquablement happé par le spectacle.

[20] – Hans Belting, *Le chef-d'oeuvre invisible*, ed.Jacqueline Chambon, 2003,p.74

> «(...) Le traitement anecdotique des sentiments est remplacé ici par l'expérience métaphysique d'un art qui n'est rien d'autre que la rélexion d'un «désir infini». Dans le domaine de la peinture, le parallèle avec la symphonie serait l'art abstrait, lequel, toutefois, n'allait pas s'imposer avant un siècle encore, sur la base d'un modèle de pensée profondément romantique. La peinture absolue ne pouvait donc être qu'imaginée, et non réalisée, car la peinture était encore attachée à des motifs représentationnels et ce, même si elle cherchait à exprimer l'infini, comme dans ces tableaux où l'on voit des personnages solitaires contemplant de vastes paysages ou la mer. La conception de l'art absolu allait dès lors soit se détacher des œuvres réelles, soit ne retenir que des œuvres tout à fait particulières et spéciales que l'on déclarerait être, en toute logique, des chefs-d'oeuvre absolus. Ces œuvres ne pouvaient venir que de l'art ancien et pouvaient être contemplées du pur «point de vue de l'art» puisqu'elles étaient devenues indépendantes de leur contenu initial.(...)»

[21] – Exposition *From Here On,* Arles, 2011, Erik Kessel

On observe la scène attendant la fin du glissement du soleil sous l'horizon.
Que se passe-t-il après ? Une fois que le disque a totalement disparu ? Les derniers rayons continuent d'éclairer les alentours. Et puis, il fait nuit. On rentre.

> « La cérémonie peut être photographiée parce qu'elle échappe à la routine quotidienne et doit être photographiée parce qu'elle réalise l'image que le groupe entend donner de lui-même en tant que groupe. »[22]

Les vacances, temps exceptionnels où la famille se retrouve, cherchant à vivre de bons moments ensemble, comme l'avènement des congés payés de la loi de 1936, deviennent un événement familial et la plage son lieu de cérémonie. Pierre Bourdieu dit que la photographie transforme ces « bons moments » en « bons souvenirs ». Le photographe a alors la certitude en faisant une photographie qu'elle sera de manière évidentre la "bonne".

Il n' y aurait donc pas de séparation entre l'expérience et la photographie ? L'expérience semble venir se confondre avec l'acte de la photographier. L'expérience du lieu serait-elle alors celle d'y être pour faire une photographie ?

De la même manière que cet emboitement de l'expérience et de la photographie, la plage invite à une *double vie*. Il y a le vécu, la vie et le souvenir, ce qu'il en paraît, ce qu'on choisi de garder. Le « nous » du présent ne coïncide pas avec le « nous » enregistré. Il y a comme un déplacement par l'enregistrement, la traduction de l'instant.

La *double vie* s'établit également par le changement de statut du temps ; les vacanciers vivent leurs vacances à la mer comme une rupture du rythme de vie, rupture du quotidien. Ils sont dans un autre lieu pour vivre, leurs habitudes se voient changées. On appréhende le temps différemment il se distend, il relâche sa pression, il n'a plus ce rapport intime avec la productivité. Le temps des vacances, comme des parenthèses de tout le reste, laisse une respiration à notre incertitude temporelle, l'incertitude du moment de la mort. C'est-à-dire que les vacances sont déterminées par la fin du travail (soit le début du congé) et la reprise du travail. Les congés payés ont été étudiés pour être avantageux à différents niveaux: laisser du temps libre au travailleur lui permet en effet de se reposer, de s'ouvrir, le rendant plus disponible, plus performant dans son travail une fois le congé finit. Il s'agit d'un moment définit dans le temps et l'espace, il rassure par sa durée préalablement décidée, contrôlée. Le vacancier accepte ce bouleversement des choses qu'il l'entoure et, comme happé par la vie le reste du temps, cette vie alternative provoque des questions, interroge son rapport au monde et au temps.

[22] – Pierre Bourdieu, *Un Art moyen,* 1965, ed. Les Editions de minuit, p.45



Les vacances permet à l'individu de se *re*-créer, de se *ré*-inventer loin de son identité sociale[23], mais le lot de questions attachées à sa psychologie personnelle happe l'individu qui prévoyait plutôt son temps de vacances sans « prise de tête » ; De la même manière, on pense aller à la plage, et on dit, d'ailleurs, je vais à la plage. On se dit aussi « Ça va me faire du bien, un bain de soleil, l'air marin. Je vais pouvoir couper. Profiter. »

Alors une fois sur la plage, l'immensité nous happe, et ce n'est pas nous qui allons à la plage, c'est finalement elle qui nous saisi, nous enveloppe inévitablement. La plage constituerait un dispositif auquel chaque personne ne peut vraiment échapper ; finalement désœuvré sur le sable, invité à l'ennui poussé à l'extrême, laissant à l'esprit une disponibilité, rompant avec son existence ordinaire, l'individu se met à réfléchir, le regard capté par le mouvement hypnotique du paysage.
On se trouve alors solitaire, dans une observation poussant à l'introspection. Comme si par cette vacuité, la plage apparaissait comme un miroir, renvoyant notre propre reflet. Par sa composition, elle relaterait nos schèmes intérieurs. En physique, dans le miroir, un point objet correspond à un point image. L'image de l'objet est semblable à cet objet sans pour autant lui être superposable.

[23] – Alain Corbin, *L'Avènement des loisirs*, ed. Champs Flammarion, 1995

## Delphine

> « Les romantiques font du rivage un lieu privilégié de la découverte de soi. Dans la perspective de l'esthétique du sublime, récemment proposée par Kant, la station sur la plage autorise une vibration particulière du moi, née de la perception exaltante de sa confrontation aux éléments. (…) La vacuité de l'océan, devenu le lieu métaphorique du destin de la personne, constitue la plage en une lisière dont le parcours, obsédé par les rythmes aquatiques associés au cycle lunaire, invite à de périodiques bilans de vie. »[24]

Il réside un paradoxe dans cette idée d'introspection induite par la plage, nous n'avons pas le droit d'être triste en vacances. Et c'est peut-être là que la photographie vient camoufler des sentiments de tristesse et de mélancolie, liés à l'expérience de la plage, soit, précisément, au questionnement existentiel.
La photographie de vacances que Bourdieu nomme comme création de « bons souvenirs » est donc contredit par l'hypothèse que la photographie de vacances vient pallier le travail spirituel que le contexte des vacances impose à l'individu.

Delphine[25] habite Paris, un petit appartement. Le temps des vacances s'impose à sa vie, vient rompre son quotidien de secrétaire. Elle doit prendre ses congés d'été, elle dispose d'un mois. C'est pour elle difficile et devenu contraignant car son amie a annulé leurs vacances prévues ensemble. Elle n'a alors, plus de projet de vacances hors de Paris. Elle cherche où partir mais surtout avec qui. Delphine n'accepte pas cet effet de *double vie* induit par les vacances. Alors qu'elle expose ses problèmes, ses amies lui conseillent de partir seule puisque Delphine refuse les invitations qu'elles lui proposent.
Elle riposte ironiquement: –*« Super les vacances, tu ne te rends pas compte toi… »*
Elle refuse de partir seule en vacances, pensant que des vacances en solitaire ne sont pas de vraies vacances, elle appréhende l'ennui de la solitude et la mélancolie.
Ses amies lui répondent : –*« Tu rencontreras bien des gens là bas… Tu ne seras pas toute seule de toute façon c'est plein de touristes »*
–*« Je ne suis pas une aventurière »*.

Le film contient des moments plus documentaires, cherchant à comprendre ce que sont les vacances pour certain.Un vieil homme à la retraite confie son histoire, ses premières vacances, les congés payés, ainsi que son expérience de la mer. La conversation engage un raisonnement sur les possibilités de découverte du monde une fois à la retraite. La retraite incarne souvent la fin de vie, la vieillesse, le repos. Une vie sans travail

[24] – Alain Corbin, *Le Territoire du vide*, ed. Champs Flammarion, 2010, p.188

[25] – Le personnage principal joué par Marie Rivière du film Le Rayon Vert d'Eric Rohmer



ne devient pas une vie de vacances.
Un autre entretiens s'enchaine avec de jeunes parents, (famille de Delphine) qui ont pour projet de vacances d'aller camper sur la côte ouest de l'Irlande.
Ils lui proposent de passer quelques jours là bas avec eux. Ce projet de vacances ne convient pas à l'idée que Delphine se fait des vacances. Elle attend de ses vacances, la mer et le soleil, de pouvoir en profiter dans une destination qui semblera lui enlever le soucis du mauvais temps.
Ces temps d'entretiens donnent l'impression d'une conversation spontanée, sans scénario. Rohmer confie[26] que certaines personnes du film ne sont pas acteurs. Il laisse une place au réalisme dans sa fiction, et propose un jeu d'acteur et de non-acteur. Ainsi il questionne la figure du professionnel et celle de l'amateur. Le jeu d'acteur amateur, ne montre pas de rupture dans la mise en scène bien que dans ces différents moment Delphine apparaît durant les entretiens comme l'interviewer, elle n'est plus au centre de l'histoire.

Delphine vacille, elle s'échappe des vacances qu'elle se programme pour retourner à Paris, pour finalement repartir ailleurs. Le film est ponctué de différents temps et lieux de vacances par l'introduction aux scènes par la date du jour. Ainsi on appréhende la lenteur du mois de vacances de Delphine, et le vide que ça lui laisse. La caméra est presque inexistante, elle relate les scènes dans une pureté de l'image, sans jeux de caméra, de manière très frontal. La mélancolie et le vague à l'âme du personnage sont également véhiculés par le thème musical qui revient, composé de seulement quelques notes formant une courte mélodie au rythme lent.

Je trouve qu'il y a une douceur et une très belle poésie dans certaines scènes du film *Le Rayon Vert*, quand par exemple après un premier séjour à Cherbourg et un retour à Paris, Delphine décide de partir à la montagne. Je vois l'autre décor possible de l'absolu romantique[27], l'immensité des montagnes, un gigantisme troublant les échelles et notre rapport au monde. La ligne d'horizon n'est pas présente de la même manière qu'à la plage, mais il y a une épreuve du lieu, semblable par le spectacle des formes. La montagne ça me paraît être un décor plus silencieux et cependant plus habité.

Dans la scène à la montagne, il y a un contraste entre été, le soleil, Delphine équipée d'un chapeau, et le résidu de neige le long d'un chemin de randonneur, l'office de location de skis ouvertes malgré l'inactivité de la basse saison. Delphine touche la neige. Elle est comme absente, en dehors du décor. Le plan choisi pour cette scène, est très large mais suffisamment rapproché pour ne pas nous laisser prendre par l'immensité montagneuse, plutôt nous donner à voir la scène même. La scène montre la promenade, par la présence d'autres randonneurs, une activité liée aux vacances proposant l'expérience physique du lieu. En redescendant dans la plaine, chercher les clefs, Delphine se sent bête

[26] – entretiens avec Eric Rohmer inclus en bonus dvd *Le Rayon Vert*, collection Les Films du losange

[27] – Hans Belting, *Le chef-d'oeuvre invisible*, ed.Jacqueline Chambon, 2003

screenshots, Eric Rohmer, *Le Rayon Vert,* 1986, 98'

dans son choix de vacances, s'agace, décide de ne pas prendre les clefs du studio et repart aussitôt pour Paris.
–*« Je me sens vraiment ailleurs. »* elle le dit comme si elle n'était pas captée par sa vie, comme en dehors d'elle-même.

Elle va à Biarritz. Rohmer nous montre de longues scènes de plage, de foule affalée sur le sable, et des scènes de baignades. Environ à 50 minutes du film, on observe un attroupement à cette frontière entre l'eau et le sable. Levée du drapeau, le décor prend une allure de catastrophe, la mer montante détruit les constructions en sable faites par les enfants. Plus tard en descendant sur des rochers, Delphine trouve une carte à jouer qui a pour figure le valet de cœur. Elle entend la conversation d'un groupe de lecture assis sur un muret. C'est la fin de la journée, et les personnes de ce groupe échangent sur la lecture du Rayon Vert de Jules Vernes. Delphine découvre alors ce qu'est le rayon vert. Il est le dernier rayon du soleil couchant, sur l'horizon il apparaît à la disparition du disque. Mais plus encore :
« Jules Vernes raconte que lorsqu'on voit le rayon vert on est capable de lire dans ses propres sentiments et dans les sentiments des autres »

Delphine est une femme, parisienne, secrétaire. Rohmer lui a donné un caractère lunatique, elle oscille entre rires et larmes. C'est une personne qui est perdue dans ses relations, et qui a des difficultés dans sa relation à l'autre. A un moment du film, alors qu'elle rejoint des copines, elle tombe sur cette affiche invitant à un groupe de parole à but thérapeutique sur laquelle est inscrit « Retrouver le contact avec soi même et les autres ». Delphine s'arrête pour le lire. Ca résonne en elle. Pour ses vacances elle recherche à se couper de l'agitation parisienne, elle cherche la nature, la mer, la chaleur et le soleil. Elle compte profiter, se baigner et faire de la « bronzette ».

Delphine est superstitieuse ; les cartes à jouer, le hasard, pour elle il n'y a pas de hasard, mais les choses aux quelles elle est attentive apparaissent comme des signes. Elle découvre les cartes comme si quelqu'un lui mettait sur son chemin, elle en cherche leurs significations. Ce qui la met dans une position de fragilité, c'est à dire, manipulée par les signes qu'elle lit, qu'elle imagine, qu'elle extrapole. Et aussi dans un certain laisser aller à la croyance plutôt qu'au tangible. Les signes qu'elle rencontre à des moments donnés de sa vie, viennent construire son quotidien en le déplaçant vers des fantasmes inavoués. Elle empêche sa confrontation au monde. Ca l'arrange.
Elle doute d'elle même. Elle s'accroche à un amour qui semble ne plus exister. Elle va parfois mentir en racontant qu'elle est en couple avec Jean-Pierre, cet amant passé, comme si elle voulait prouver aux autres que tout va bien dans sa vie. Au long du film, Delphine semble avoir envie de rencontrer un homme, mais elle ne laisse pas la place à la rencontre. Elle ne distingue pas sa vie sentimentale du reste de sa vie.



## L'amour à la plage

Le personnage Delphine pose la question ; est-ce que le fait de trouver l'amour, d'être à deux, donne une raison d'exister? Une sorte de consistance à l'existence? Delphine est dans la souffrance, la détresse, face à ces questions, tout au long du film. Et c'est l'euphorie, la libération, quand le rayon vert apparaît. A la gare de Biarritz, décidant d'écourter une nouvelle fois son séjour, un homme l'aborde, il est séduit par elle, et elle se laisse séduire. Ils vont boire un verre ensemble, ils discutent et décident de passer quelques jours ensemble. Ils regardent le coucher de soleil, et le rayon vert apparaît. Delphine donnant de l'importance au pouvoir du rayon vert, découvre en le voyant, qu'elle peut lire clairement en ces sentiments mais aussi dans ceux de l'homme qui l'accompagne.

Delphine est, par le fruit d'une construction de notre société contemporaine et patriarcale, la caricature de la femme en quête de réponse sur elle même : dans la lignée des revues féminines et de psychologie populaire. Mais son personnage renvoie également à la poésie émanant de la figure du promeneur solitaire se laissant atteindre par l'immensité du paysage, et réfléchissant sur sa condition humaine.
Elle montre également cette théâtralité féminine, qui prend pour registre le psychodrame en traitant notamment le sujet de l'amour. A vrai dire, je trouve Delphine très agaçante, on lit chez elle un certain nombrilisme sous le masque d'une indécision. Delphine est capricieuse et je sens que ça la désespère elle aussi.

///

Résumer *Le Rayon Vert* c'est inévitablement rentrer dans les deux dimensions que l'auteur a construit, qu'il a amené à confondre et à lier. La dimension à la fois psychologisante sur l'existence et la dimension parodique de l'artificialité du sujet. Rohmer ne nous donne pas les outils pour dissocier les deux dimensions.

Delphine incarne cette ambivalence que possède le cinéma de Eric Rohmer mais aussi la plage de manière générale. C'est à dire, qu'on a simultanément deux aspects qui se lient dans les films de Rohmer et dans la plage ; le superficiel et l'existentiel. Le personnage Delphine connait également ce balancement.

Rohmer confie dans un entretiens[28] qu'il a écrit le scénario de son film *Le Rayon Vert* avec sous les yeux, le calendrier des marées. Il fait le lien entre les différentes interactions que la lune a sur l'océan et la femme. Mais on lit dans son film le caractère lunatique, changeant de Delphine, comme les marées hautes et basses que l'océan connait.

---

[28] – rapporté par Alan Pauls dans *La Vie Pieds Nus*, ed. Christian Bourgois, 2006, p.61

Dans les films de Rohmer, *Pauline à la plage*, *Conte d'été*, *Le Rayon Vert*, et *La Collectionneuse*, ce qui semble être la question centrale est la place de l'amour dans l'existence d'un individu. Chacun des personnages semble se lancer dans la recherche de l'amour, d'un amant, et l'opérateur commun à cette quête, c'est la plage.

La plage incarne dans le cinéma de Rohmer, la frontière entre le travail d'un individu et le reste de sa vie.
Pourquoi dissocions-nous, sur le principe de *double vie*, le travail du reste de notre vie ? En effet, le travail n'apparait pas toujours comme un paramètre constituant l'intégralité de nos vies. Pourtant le travail semble primordial pour exister socialement, il construit notre identité social. Mais ce sont ces moments exceptionnels, de vacances et de congés hebdomadaires (le dimanche par exemple) qui semblent signifier intimement notre existence. Le travail peut pour certains individus être le lieu d'une quête personnelle, permettant d'exister par sa profession et l'épanouissement que celle-ci procure. Le travail peut alors définir une personne.

Eric Rohmer dans son film *Le Signe du lion* de 1959, met en scène un personnage perdant son argent, sa femme, son travail, son logement. Rohmer pose à travers ce film, également les questions de l'existence humaine. En établissant le travail comme opérateur de la vie. Eric Rohmer prend pour angle le travail pour porter un regard sur l'identité sociale, et non comme dans le Rayon Vert, l'angle des vacances. Dans *Le Rayon Vert* il semblerait que l'amour forme l'aboutissement de nos vies. Je crois que dans l'amour parfois, on se perd dans un duo qui exclut la singularité des deux existences qui le composent, s'opère alors une perte de conscience de nous même.

Le travail établirait un sens que l'individu donne à sa vie. J'entends par travail, toutes choses qui emploient notre temps; l'occupation. Sans penser au moyen de subsistance que le travail instaure, bien que la subsistance soit liée inévitablement à notre existence dans le schéma sociétal actuel, il me semble que le travail intègre nos vies, mais plus encore, leur donne une raison d'être.

Rohmer brouille les pistes, on ne sait plus distinguer l'aspect prosaïque des vies et le lyrisme que ces mêmes vies présentent.
Dans ses films, peu importe quelle plage crée le décor de l'histoire, l'errance de l'esprit, la mélancolie qu'induit le temps des vacances, se mettent en scène. Il s'agit là d'un collage qui fonctionne et qui amplifie chacun des deux paramètres, trivialité et poésie. Et chacun des deux paramètres semblent s'amplifier l'un l'autre par leur assemblage.

///

Amour et vacances à la plage, amour et plage sont liés chez Rohmer. Avec le lot de questions psycho-sentimentales que cela implique. Il met en scène les états d'âmes et les doutes, par des intrigues sentimentales dans le contexte simple et léger des vacances,



et dans un lieu d'apparence banale. Il fait de l'amour un objet complexe. Il nous permet de juger l'écart entre le temps pour soi pousser à l'ennui et la vie active quotidienne ; le temps de travail.

Le travail, la profession dicte dans diverses sociétés, l'amour. Amour finalement absent ou provoqué au profit d'une situation jugé bonne pour l'identité sociale qu'elle offre à l'individu. Je pense aux mariages arrangées unissant deux personnes qui ne se connaissent pas, pour unir deux familles par l'estime qu'elles se portent. Cette estime est liée au nom, au travail, à l'argent (patrimoine social et économique des familles). L'amour reste alors une notion indéfinie ou à définir. Il s'agit pourtant d'un sentiment et peut-être l'expérience d'un absolu.
L'amour est un vide, protéiforme, un non-lieu qui se redéfinit.

D'ailleurs il y a autant de chansons d'amour (peut-être plus) que de chansons sur la plage. Et pour la plus part des chansons qui tient pour thème la plage, parle d'amour. Il s'agit presque d'un pléonasme éclairant l'expérience intense de la plage et de l'amour où s'amplifie alors leurs qualités frivole et fugace.

*Amertumes*
***La mer, l'unique amant dont les bras nous soient toujours ouverts.***

***De loin, comme c'est facile ! On peuple la plaine déserte de voiles déchirées, de terres et de trésors. On s'accoutume aux déceptions successives, et comme si l'horizon se rétrécissait autour du voyageur, il convient qu'il est seul au milieu de la mer.***
***En amour c'est de près que l'illusion pervertit nos sens. A mesure que l'amant s'éloigne de l'aimé, sa pensée décrit autour de l'irréel amour des cercles de plus en plus serrés, – centre enfin, s'immobilise. Alors elle s'aperçoit qu'il n'y a rien, qu'elle tournait autour du vide, et qu'elle existe seule.***

Claude Cahun, *Aveux Non avenus*, ed. Mille et une nuits, 2011, p.91

Dans l'exercice du mémoire je suis hypnotisée par la fascination que je porte à la photographie, l'amateurisme et à la plage. Je rassemble le tout pour trouver des réponses grâce à ce qui se croise dans leurs définitions respectives ; nombreux sont les liens qui les attaches.

La plage apparaît comme une image, un objet allégorique. Nous sommes contraints à sa prégnance poétique, happés par la tension de la scène. La plage renvoie à la fugacité de nos existences. Comme la photographie renvoie à la fugacité de l'instant. La plage a un pouvoir stéréotypique, un pouvoir qui effacerait le particulier. Comme l'usage populaire de la photographie ; l'image de la plage est une image stéréotype par la dimension générique et le caractère nu du lieu. La plage et la photographie donnent la métaphore d'un vide, pourtant plein, à remplir, à peupler, à inonder.

///

La photographie numérique trouve une autre forme de narativité par les nouveaux outils du web. Il y a alors de nouveaux enjeux pour signifier notre présence, notre existence individuelle, l'expérience d'un lieu : des temporalités déroulables, extensibles, et un accès instantané du partage. Ces nouveaux processus invite à une connectivité permanente, ils nous sollicitent, s'immiscent dans nos quotidiens... jusqu'à la plage ?
Non peut-être le fait de couper, comme un dictat des vacances, obligés, contraints de ne rien faire, résiste aux technologies numériques et communicationnelles.

Pourtant le «*j'y étais*»[29] les pieds dans le sable n'a jamais paru plus présent qu'aujourd'hui. L'hyper-connexion prend forme dans les vagues de *selfies* présents sur internet, sur les réseaux sociaux.
Cette instantanéité du partage de vécu, du moins de l'image traduisant un instant, cette hyper-connexion changent-elles notre expérience de la plage ?
Plus généralement, les nouveaux outils numériques, les nouveaux médias changent-il l'expérience du présent ? Par exemple, filmer un concert c'est le voir au travers l'écran de son smartphone, mais voir renvient-il à vivre l'instant ? En filmant et en visualisant rétrospectivement le concert, n'est-ce pas seulement un déplacement de temporalité du présent ? Cela n'appauvrit-il l'intensité de l'expérience et les moments de vacuité induit par les loisirs / les vacances / la plage ?
Ce regard tourné vers soi, n'est-il pas un acte pour fuir la *re*-création de soi ?

///

Je me demande si la plage et la photographie n'auraient-elles finalement pas le même rôle : de polariser l'expérience.

[29]–André Gunthert, *La photographie, monument de l'expérience privée,* 2012

La plage /

la plage / la photographie / décor / scène

la plage / la photographie / représentation

la plage / la photographie / espace de mise en scène / de jeu / d'exploration

la plage / la photographie / l'amateurisme / espace d'expression

la plage / la photographie / l'amateurisme / re-création / récréation

la plage / la photographie / l'amateurisme / réécriture

la plage / la photographie / l'amateurisme / jeu d'identité / identités multiples

la plage / la photographie / l'amateurisme / désir de présence

la plage / la photographie / l'amateurisme / traduction de l'existence

la plage / la photographie / l'amateurisme / l'alternative

la plage / la photographie / l'amateurisme / ambiguité des statuts

la plage / la photographie / l'amateurisme / illustre un système social / sociétal

la plage / la photographie / l'amateurisme / focale / se focaliser sur sa propre existence

la plage / la photographie / l'amateurisme / fantasmer / transfigurer

la plage / la photographie / l'amateurisme / lieu commun

la plage / la photographie / l'amateurisme / populaire

la plage / la photographie / l'amateurisme / évènement / non évènement

la plage / la photographie / l'amateurisme / le vide

la plage / la photographie / fabriquent le souvenir

la plage / la photographie / pluralité des expériences

la plage / la photographie / l'empreinte

///

l'épreuve

## Bibliographie


Gilles Amalvi, *La Photographie n'existe pas,* le Musée de la danse, Rennes, 2013
Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, ed.Puf, 1957
Roland Barthes, *La Chambre Claire,* ed. Gallimard Seuil, 1980
Roland Barthes, *Mythologie*s, *L'Ecrivain en vacance*s, ed. Seuil, 1954
Walter Benjamin, *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique,* ed. Allia, 1935
Hans Belting, *Le Chef d'oeuvre de l'invisible*, ed. Jcqueline Chambon, 2003
Pierre Bourdieu, *Un Art moyen*, Les Editions de minuit, 1965
Clément Chéroux, *Vernaculai*re, ed. Le Point du jour, 2013
Alain Corbin, *Le territoire du vid*e, ed. Flammarion, 1990
Alain Corbin, *L'Avènement des loisirs 1860-196*0, ed Flammarion, 1995
Guy Debord, L*a Société du spectacl*e, ed. Gallimard, 1967
Michel Foucault, *Le Corps utopique & Hétérotopies,* Editions Lignes, 2009
Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, Editions de Minuit, 1981
DavidHockney, *Une Education artistique,* ed. Galerie Lelong, 2000
Paul Lafargue, *Le Droit à la paresse*, ed Allia, 1880
Olivier Lugon, *Le Style documentaire d'August Sander à Walker Eans,1920-1945,* ed. Macula, 2004
Alan Pauls, *La Vie pieds nu*s, ed.Christian Bourgeois, 2006
Suzan Sontag, *Sur la Photographie*, ed.Christian Bourgeois, 1977
Robert Smithson, *Le Paysage entropique: 1963 – 1970*, ed.RMN, 1994
Robert Louis Stevenson, *Une Apologie des oisif*s, ed. Allia, 1877
Paul Valéry, *Degas Danse Dessin*, ed.Gallimard, 1938

*Fluxus : Révolution / Manifeste*, 1963, George Maciunas / George Maciunas, *Le néo-dada en musique, théâtre, poésie, ar*t, 1962 / Joseph Beuys, *Chacun est artiste*, 1963

Claude Cahun, *Aveux Non avenu*s, ed. Mille et une nuits, 2011
Sophie Calle, *Voir la mer*, livre photos, ed. Actes Sud, 2013
Marguerite Duras, *L'Amour,* ed. Folio, 1972
Marguerite Duras, *La Vie tranquille,* ed. Folio, 1944

Revue 303, *Le temps des vacances*, novembre 2011, n°118
Les Carnets du Bal, *L'image déjà-là, usages de l'objet trouvé, photographie et cinéma,* 2011, ed. Le Bal
*Pourquoi* T*ravailler ?* Catalogue d'exposition ed. Rurart, 2009
*Claude Cahun*, ed. Photo Poche




## Filmographie

Marguerite Duras, *Nathalie Granger,* 1972, 83'
Jean-Luc Godard, *Les Carabinier*s, 1963 , 85'
*Pierrot le fou*, 1965, 115'
Krzysztof Kiéslowski, *L'amateur*, 1979, 117'
Chris Marker, *Sans Soleil,* 1983, 103'
*La Jetée,* 1962, 29'
Eric Rohmer, *Le Rayon Ver*t, 1986, 98'
*Pauline à la Plage*, 1983, 95'
*Conte d'Eté*, 1996, 120'
*La Collectionneuse*, 1967, 91'
Jacques Tati, *Les Vacances de Monsieur Hulot,* 1953, 114'

## Documents radiophoniques

Jean-Yves Jouanais, *Les Barrages de sable*, ed.Grasset, 2014, émission France Culture du 07/08/2014
France Culture, Pixel, *Les Images de nos vies,* du14/11/14
Emission France Culture *Albums de famille* Juliette Armanet et Véronique Vila, 27/01/2014
Polaroid – Emission Pas la peine de crier, Marie Cherier

## Chansons

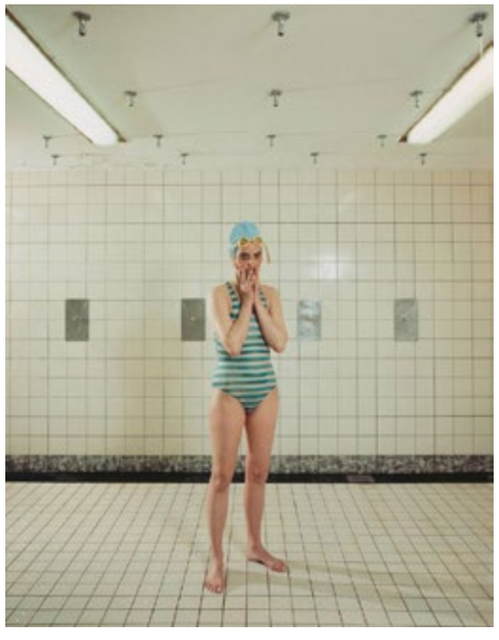
Boards of Canada – *The Beach at the Redpoint*
Pat Boone – *Love Letters in the Sand*
Electrelane – *At Sea*
Laurent Voulzy – *Derniers baisers*
Joe Dassin – *Le château de sable*

Michel Jonasz – *Les vacances au bords de la mer*
Pascal Danel – *La plage aux romantiques*
The Fugs – *Dover Beach*
Neil Young – *On the Beach*
Alain Barrière – *Une petite plage bleue*
Patrick Coutin – *J'aime regarder les filles*
Righiera – *Vamos a la Playa*
Niagara – *C'est l'amour à la plage*
Ludwig von 88 – *L'amour à la plage*
Crystals Stilts – *Love is a wave*
Gorillaz – *Plastic Beach*
Kings of Leon – *Beach Side*
Martha and the Muffins – *Echo Beach*
La clinique – *La playa*
Alice et les associés – *Il était une plage...*
Sheila / B. Devotion – *Hotel de la plage*
Adamo – *Les filles du bords de mer*
Arno – *Les filles du bords de mer*
Goût de luxe – *Omaha Beach*
Gilbert Montagné – *Les sunlight des tropiques*
Jean François Maurice – *28 degrés à l'ombre*
Roch voisine – *Hélène*
Jean Lefebvre et Henri Genès – *Les minets de la plage*
Laurent Voulzy – *Derrniers baisers*
Joe Dassin – *Le château de sable*
René et Nathalie simard – *Sur la plage*
Tina et les fairlanes – *Un été sur la plage*
Manuelle – *La Playa*
Christophe – *Aline*
Brigitte Bardot – *La marague*
CocoRosie – *The sea is calm*
James Blake – *The limit to your love*



Serge Gainsbourg – *Sea sex and sun*
Anna Karina – *Sous le soleil exactement*
Sebastien Tellier – *Roche*
Nicolas Jaar – *Problems with the sun*
Bonobo – *Black Sand*
Bonobo – *Stay the same*
Metronomy – *The english riviera*
La Femme – *Sur la planche*
Django Django – *Waveforms*
Devandra Banhart – *Seahorse*
François Degalt – *Il y a le ciel, le soleil et la me*r
Charles Trenet – *La mer*
Michel Houellebecq – *Playa Blanca*
Barbara – *Soleil Noir*
Alela Diane – *The Ocean*
Beach Boy – *Seasons in the sun*
Otis Redding – *Sittin'On*
...

Penelope Umbrico *8.799,* 2011



Rineke Dijkstra, *Self-Portrait*, Marnixbad, Amsterdam, the Netherlands, June 19, 1991 / *The Beaches*, de 1992 à 1996

*– Qu'est-ce que je peux faire ? J'sais pas quoi faire !*
*Qu'est-ce que je peux faire ? J'sais pas quoi faire !*
*Qu'est-ce que je peux faire ? J'sais pas quoi faire !*

*– Silence ! J'écris.*

Jean-Luc Godard, *Pierrot le fou*, 1965, 115', extrait à 46'

Luigi Ghirri, *Parigi*, 1972 / *Orbetello*, 1974

Caspar David Freidrich, *Le Moine au bord de la mer*, 1808/1810

Gustave Courbet, *La Vague*, 1860/1870

Massimo Vitali, *Catania Under the Volcano 2*, 2007

***« Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile. L'immensité est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille. »***

Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace,* ed.Puf, 1957

Wendy Ewald- At Home...Amal, 2013

# Table des matières


– Introduction *«C'était une semaine avant les vacances...»* / p. 1

– *«D'où me vient cette fascination pour la plage...»* / p. 5

– Le rocher de la pointe du Payré / p. 9

– L'identité alternative / p. 12

– L'effet de *double vie* / p. 21

– L'anecdote / scénariser le souvenir / p. 33

– Le «pack vacances» / p. 35

– Delphine / p. 38

– L'amour à la plage / p. 47

– Conclusion / p. 53

– Bibliographie Filmographie / Documents radiophoniques / Chansons / p. 56

– Iconographie / p. 60