

# LISE SARFATI OH MAN, 2013

Par Nathalie Amae

Nathalie Amae : La série *Oh Man* situe, dans un milieu urbain, des hommes en marche. Cela se passe au États-Unis, où vous vivez, à Los Angeles. Cependant, vous proposez une abstraction qui nous éloigne de toute indication documentaire.

Lise Sarfati : J'ai réalisé ma série *Oh Man* à Los Angeles avec l'idée que ces photographies pourraient être localisées n'importe où au cœur d'une mégapole américaine. Je ne tenais pas à les situer précisément. Mes titres ne mentionnent pas la ville de Los Angeles.

*Oh Man* est une série de dix sept photographies, quinze en couleur et deux en noir et blanc. Ce qui est réel, c'est la photographie, le tirage photographique. Ce n'est pas le monde extérieur, et encore moins la signification que je pourrais donner à telle ou telle photographie.

Je dirai que *Oh Man* est une fiction avec document. Et puis, le document n'est pas contre la fiction, au contraire. Ma photographie est réelle mais elle existe lorsqu'elle est regardée sur une cimaise, au format pour lequel elle a été conçue.

Quant aux « personnages », mes photographies ne tiennent pas compte de leurs biographies. Un personnage est d'une complexité infinie et une photographie n'est pas une représentation de cette personne. Je ne récolte pas des informations sur le « personnage ». Il y a un mystère total sur sa vie, son origine, son travail, son statut social.

Ma série commence par un triptyque. On y découvre un homme qui hésite au coin d'une rue. Cet homme arrive de face, dans le champ, puis il disparaît et le *viewer* est face au vide. Il réapparaît enfin, de dos, sur le même plan. Cela pourrait s'assimiler à un plan séquencé qui est découpé en trois photographies. Tout de suite, la marche prend un caractère précis. Suivent les photographies de mouvement. De temps en temps, un homme s'arrête. Je ferai cette citation de Pierre Reverdy, reprise par Jean-Luc Godard : « *Il ne suffit pas de faire une image, il faut qu'elle arrive de ses propres ailes.* »

La marche, le mouvement me procurait un sentiment de liberté. Si l'on observe bien mes photographies, on peut arriver à définir un certain caractère à la marche de chaque personnage. Je veux dire par là, qu'une marche est différente, celle du promeneur, celle de celui qui a un but, celle de celui qui hésite et ne sait pas où il va...

N.A. Et si l'on évoque le caractère sociologique ?

L.S. Bien sûr, je prends position en faveur de l'homme qui marche qui est renforcé par ma position et ma distance au moment de la prise de vue. C'est forcément une prise de position politique. Par contre, je ne sais pas qui il est, ni où il va.

N.A. Chaque photographie de la série est tel un segment d'une histoire possible. Et cela se perçoit nettement dans l'exposition.

L.S. Dans l'exposition, chaque photographie a une valeur unique et en même temps elle a sa place dans la série. Chaque photographie apporte une richesse dans la perception de la ville et de l'environnement. La série agit par un effet de confirmation et de richesse comme pour préciser une perception ou l'aiguiser.

Le mouvement dégage du bonheur et de la vitalité. Le soleil aussi, ainsi que le caractère du ciel. Tout le monde peut se projeter dans la photographie, soit en s'intéressant aux détails du sol, soit au « paysage », à l'architecture de la ville, soit au vide de la ville, ou encore au caractère anonyme et familier du personnage...

N.A. Vous citez l'importance du *regardeur*, la fiction se joue-t-elle également à cet endroit ?

L.S. Je dédie mon travail au *regardeur*. Par sa présence, il doit activer la photographie. C'est lui qui rendra mon œuvre vivante et qui, avec son émotion, l'interprétera à sa façon, intimement, formellement, politiquement, socialement... L'histoire, la narration n'existe que dans la tête du *regardeur*. La réponse appartient à celui qui regarde l'œuvre.

N.A. Au sein de chaque photographie, il y a un appel d'éléments qui vont marquer votre / notre rapport au symbole. Il en ressort une polysémie enthousiasmante.

L.S. J'ai la sensation que mon travail dégage de multiples perceptions. Lorsque je choisis une photographie, je dois ressentir « *les rapports intimes et le secret des choses, les correspondances et les analogies* » pour ne citer que Baudelaire. Cela ne doit pas être très compliqué ou trop intellectualisé. Du moins, on ne doit pas le percevoir. Cela doit rester brutal.

J'ai réalisé deux photographies en noir et blanc pour ma série *oh Man*. La première est celle d'une colonne. Lorsque



je découvre cette « colonne romaine » maltraitée et emberlificotée dans l'architecture de la ville comme absorbée par les magasins de l'arrière-plan, avec leur rideau de fer ou par un immeuble contigu, cela m'intéresse. Et tout cet enchevêtrement est renforcé par la platitude de l'épreuve photographique. Sa position verticale et sa valeur symbolique – la première colonne de l'histoire de l'architecture symbolise la position verticale de l'homme – cela m'a tout de suite attirée. La deuxième photographie en noir et blanc est en position finale de la série : très calme, tout en ombres et lumière ; un homme s'arrête devant les stores baissés des magasins. On ne discerne pas ses traits, il tourne la tête et son regard échappe au regardeur.

N.A. Ainsi, vous dites « la photographie, ça discute », qu'est-ce donc cette discussion de la photographie ?

L.S. Je disais que la photographie créait une discussion de par le tirage et de par sa teneur, son niveau et son contenu.

N.A. Photographier, marcher, c'est également faire une expérience du temps, ou d'un point de vue allégorique à l'intemporalité ?

L.S. Je situe mon travail dans un rapport au temps. Cela peut paraître ambigu car le paysage de la ville, l'architecture, prennent une place importante dans mes photographies. Mais une fois de plus, comme dans les séries *The New Life*, *She* ou encore *On Hollywood*, le personnage a un rapport au vide, ou du moins un questionnement jaillit de ce rapport au vide. La séquence originale de mon travail est un rythme entre le plein et le vide de l'environnement.

Par ailleurs, j'ai travaillé deux ans dans ces rues pour réaliser ces dix-sept photographies. La lenteur de la réalisation était importante pour moi. J'avais aussi besoin de ressentir mon travail au-delà d'une première intuition, sentir que j'avais une relation forte et profonde à ce que je faisais tout en étant en harmonie avec le monde extérieur.

J'aime citer Baudelaire : « *Dans certains états de l'âme presque surnaturels, la profondeur de la vie se révèle toute entière dans le spectacle, si ordinaire qu'il soit, qu'on a sous les yeux. Il en devient le Symbole.* »

J'espère garder mon intuition, celle qui va me porter au-delà du sens. Mais il est impossible d'expliquer ce processus. C'est une énigme et il faut la préserver.

N.A. Justement, en parlant de processus, en anthropologie visuelle on inclue la notion de mise en scène, dans un sens où l'on induit une dynamique des opposés, entre réalité et imagination, par exemple.

L.S. Tout s'emmêle, l'imagination, la réalité... Il n'y a pas d'opposition entre le réel, l'imaginaire et le symbolique, tous trois coexistent. Et cette série interroge ces trois dimensions.

Avant de mettre en place mon dispositif de prise de vues, j'ai beaucoup marché dans cet espace, dans ce lieu. Puis, j'ai eu une vision, celle d'un homme qui marche dans le cœur vide d'une ville. Je parle d'une vision mais c'était quelque chose que je pouvais déceler dans le réel mais qui était le fruit d'une observation plus précise. Je pense plus au travail de l'archéologue.

N.A. De quelle manière concevez-vous votre sujet pour qu'il advienne de manière fictionnelle à partir de votre observation ?

L.S. Il y a une décision du champ de travail. Plus on est précis, descriptif, plus on est fictionnel. La couleur est pour moi fictionnelle, plus que le noir et blanc.

De plus, je pense que le monde est fait de couches successives et de subjectivité. Ma photographie suit exactement la même voie.

N.A. Vous élaborez cependant une proposition conceptuelle. Ainsi, la série des nombres qui suit *Oh Man*, cette même année 2013, relève-t-elle d'un mode opératoire similaire ?

L.S. J'ai réalisé plusieurs séries qui n'ont pas encore vu le jour dont *Les Nombres*, que j'ai ensuite nommé *32*, avec une certaine typographie. Je considère cette série comme le miroir de *Oh Man*.

N.A. Il y a un sens cinématographique qui exclut toute emphase dans l'ensemble de vos séries. Quel lien entretenez-vous avec la littérature et le cinéma ?

L.S. Avec ma série *Oh Man*, je me suis intéressée au mouvement et à la marche. La marche, le mouvement est quelque chose de difficile à fixer sur une photographie. Le mouvement ne s'apparente pas bien avec une photographie, car le mouvement est stoppé à un moment inopportun, contrairement au cinéma où le mouvement s'anime en 24 images secondes.

Le rapport de la série avec le cinéma est dans la précision de chaque photographie. Travailler à la chambre, sa position même, donne une impression de cinéma.

Je pense que toutes mes séries ont un rapport étroit avec le cinéma et la littérature, mais je ne suis jamais partie d'un roman ou d'un film précis comme inspiration à celles-ci. Je suis nourrie de littérature et de cinéma. J'ai une attirance pour l'écriture, je voulais écrire. Et finalement j'ai photographié. Lors de mes études de Russe, je remontais les films des années 20', ceux de Vertov par exemple.

N.A. Vous remontez des fictions ?

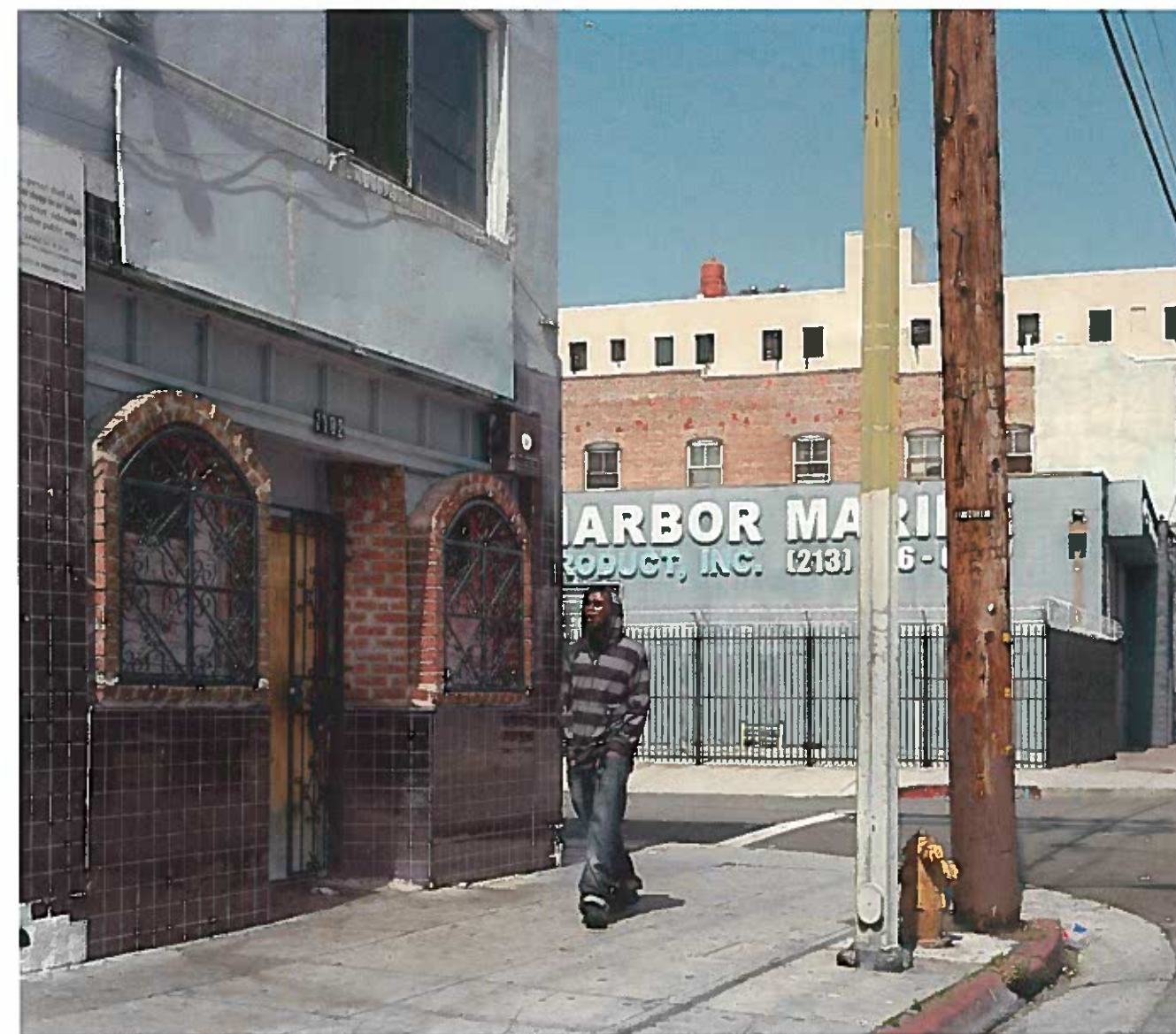
L.S. Oui, je prenais un film déjà monté et je le remontais différemment. Je travaille le temps, le tempo, le rythme. C'est affaire de codage et de décodage.

N.A. Vous aimez cependant peu la notion d'image. Vous disiez « la photographie est photographie. »

L.S. Je n'aime pas le mot « image » qui est trop vague. L'image est un document que l'on consulte sur un ordinateur ou sur une table de travail. La photographie ou « le tableau », pour reprendre le mot « tableau » de Jean-François Chevrier, est une œuvre que l'on regarde sur une cimaise et qui a été travaillée à cet égard.

N.A. L'image est l'homme qui marche, donc ; ce n'est pas un document sur la réalité mais une exégèse ? chacun peu en tirer sa propre version ?

L.S. Yes.



## LÉGENDES / CAPTIONS

P. 57 – Lise Sarfati, *oh man.phg7\_07* 2013  
 P. 59 – Lise Sarfati, *oh man.phg9\_08* 2013  
 P. 61 – Lise Sarfati, *oh man.phg1\_07* 2012  
 P. 63 – Lise Sarfati, *oh man.phg19\_07* 2013

Le texte est copyright Lise Sarfati.  
 Les photographies sont copyright Lise Sarfati,  
 Courtesy La Galerie Particulière, Paris.

# LISE SARFATI *OH MAN, 2013*

By Nathalie Amae

**Nathalie Amae:** The series *Oh Man* situates walking men in urban environments, specifically in the United States, where you live in Los Angeles. Yet you propose an abstraction that keeps us at a distance from any indication of documentary.

**Lise Sarfati:** I produced my series *Oh Man* in Los Angeles, with the notion that these photographs could be located in the heart of any major American city. I didn't want to situate them precisely. My titles don't mention the city of Los Angeles.

*Oh Man* is a series of seventeen photographs, fifteen in color and two in black and white. What is real is the photograph, the photographic print. It's not the external world, and even less so the meaning I could give to a particular photograph.

I would say that *Oh Man* is a fiction with a documentary element, and that this element is not opposed to fiction, quite the contrary. My photograph is real, but it exists when it is viewed on a picture rail, in the format in which it was conceived.

With regard to the "figures," my photographs don't take their biographies into consideration. A figure is infinitely complex, whereas a photograph is only a representation of this person. I don't gather information on the "figure." There's a total mystery regarding his life, background, work, and social status.

My series begins with a triptych showing a man hesitating on a street corner. The man comes into the field from the front and then disappears, leaving the viewer face to face with the emptiness. He later reappears in the same shot, his back facing us. This could be likened to a sequence-shot cut into three photographs. The walk immediately takes on a specific character. Then there are photographs of movement. Sometimes a man stops. I'll mention a quote by Pierre Reverdy, which Jean-Luc Godard also echoed: "It's not enough to make an image, it has to come on its own wings."

Walking and movement gave me a feeling of liberty. If you look carefully at my photographs, you can identify a certain style in each figure's walk. What I mean by that is each walk is different: someone strolling, someone who has an objective, someone who is hesitating and doesn't know where to go...

shot is taken. It necessarily involves taking a political position. But I don't know who it is or where he's going.

**N.A.** Each photograph in the series is like a segment of a possible story. And this can clearly be seen in the exhibition.

**L.S.** In the exhibition each photograph has a unique value, but at the same time also has its place in the series. Each photograph provides a wealth of perception regarding the city and its environment. The series proceeds by offering confirmation or depth, to clarify or sharpen perception.

Movement produces happiness and vitality. So do the sun and the nature of the sky. Anyone can project themselves into the photograph, by becoming interested in the details present on the ground or in the "landscape," or in the city's architecture or emptiness, or in the anonymous and familiar character of the figure...

**N.A.** You cite the importance of the viewer. Does fiction also play a role here?

**L.S.** I dedicate my work to the viewer, who activates the photograph with their presence and brings life to my work, who will interpret it with their emotion in their own way, intimately, formally, politically, socially...The story and narration exist only in the viewer's mind. The response belongs to the person viewing the work.

**N.A.** Each photograph includes an appeal to elements that will mark your/our relation to the symbol, sparking an enthusiastic polysemy.

**L.S.** I have the feeling that my work gives off numerous perceptions. When I choose a photograph, I have to feel "the intimate relation and secrets of things, the correspondences and analogies," to cite Baudelaire. This shouldn't be too complicated or intellectualized. At the very least it shouldn't be perceived—it must be abrupt. I produced two black and white photographs for my series *Oh Man*. The first is of a column. When I discovered this ill-treated "Roman column" tangled up in the city's architecture, seemingly absorbed by an adjacent building or the background of stores with their iron curtains, it interested me. And this entanglement is reinforced by the flatness of the photographic proof. I was immediately drawn by its vertical position and symbolic value, for the first column in the history of architecture symbolizes the

**N.A.** We could speak about the sociological aspect?

**L.S.** Of course, I take a position in favor of the person who's walking, which is reinforced by my position and my distance when the



vertical position of humans. The second black and white photograph comes at the end of the series, very calm and entirely in shadows and light: a man stops in front of the lowered store curtains. We can't make out his characteristics, he's turning his head, his gaze escapes the viewer.

N.A. You've said, "photography is to be discussed." What does this entail?

L.S. I said that photography leads to discussion by virtue of the print and its substance, by virtue of its level and content.

N.A. Taking photographs and walking is also an experience of time, or of an allegorical point of view towards timelessness?

L.S. I situate my work in relation to time. This may seem ambiguous, as the city's landscape and architecture occupy an important place in my photographs. But once again, as in the series *The New Life, She, or On Hollywood*, the figure has a relation to emptiness, or at the very least an exploration emerges from this relation to emptiness. The original sequence of my work is a rhythm between the fullness and emptiness of the environment. I worked for two years in these streets to produce the seventeen photographs. The slowness of the production was important for me. I also needed to feel my work beyond a first intuition, to feel that I had a strong and deep relation to what I was doing, all while being in harmony with the external world.

I like citing Baudelaire: "In certain almost supernatural inner states, the depth of life is entirely revealed in the spectacle, however ordinary, that we have before our eyes, and which becomes the symbol of it."

I hope to keep my intuition, which will carry me beyond sense. But it's impossible to explain this process. It's an enigma that must be preserved.

N.A. In speaking of this process, visual anthropology includes the notion of staging, in the sense of a resulting dynamic of opposites, for instance between reality and imagination.

L.S. Everything gets mixed up, imagination, reality...There's no opposition between the real, imaginary, and symbolic. All three coexist. And this series explores these three dimensions.

Before I put my plan for shooting in place, I walked a great deal in this space, in this place. Then I had the vision of a man walking in the empty heart of a city. I speak of a vision but it was something I could detect in reality, the fruit of precise observation. I'm thinking here more of archeological work.

N.A. How do you conceive of your subject so that it appears in a fictional way based on your observation?

L.S. There is a decision with regard to the field of work. The more precise and descriptive you are, the more fictional. For me color is fictional, more so than black and white.

I also believe that the world is made of successive layers and subjectivity. My photography follows this same path very closely.

N.A. Yet you've developed a conceptual proposition. For example, is the series on numbers, which followed *Oh Man* in the same year, 2013, in keeping with this operational method?

L.S. I produced a number of series that have not seen the light of day yet, including *Les Nombres* [Numbers], which I later named 32, using a certain typography. I consider this series to be the mirror of *Oh Man*.

N.A. All of your series have a cinematic sense that excludes any sense of emphasis. What relation do you have with literature and film?

L.S. In my series *Oh Man*, I was interested in movement and walking. Walking and movement are difficult to capture in a photograph. Movement doesn't mesh well with a photograph, as it's stopped at an untimely moment, as opposed to cinema, where movement is animated at 24 frames per second.

The relation of the series to film is in the precision of each photograph. Working with an optical view camera and positioning it gives an impression of film.

I feel that all of my series have a close connection to cinema and literature, but I never set out from a novel or a specific film as inspiration for a series. I thrive on literature and film. I'm drawn to writing, I wanted to write. In the end I took photographs. During my studies of Russian, I would re-edit films from the 1920s, those by Vertov for example.

N.A. You re-edited fictional films?

L.S. Yes, I would take a film that had already been edited, and re-edit it differently. I work on time, tempo, rhythm. This affair with coding and decoding.

N.A. Yet you don't agree the notion of an image. You've said that "the photograph is photography."

L.S. I don't like the word "image," which is too vague. The image is a document you consult on a computer or a work desk. The photograph or "painting," to echo Jean-François Chevrier's word "*tableau*" [painting], is a work that's viewed on a picture rail, and that was elaborated with this in mind.

N.A. So the image is a walking man; it's not a document about reality but an interpretation? Anyone can draw his or her own version from it?

L.S. Yes.

