

Virginie Huet

# Stories



Toute proportion gardée  
Tout le jour il fait nuit noire

Magenta

L'image, l'attente

Joli dur

F.L.O.R.E

Chez Suzy

12"80

Fleurs

# Toute proportion gardée

## Intérieur jour

*L'escalier est encore endormi. À l'étage, dans la chambre, les draps sont défaits. Ici aussi, le matin est venu trop tôt.*

Elle : Chaque nuit, ça recommence. Ça me rend malade, c'est toujours la même histoire. Je ne sais pas où me mettre. Je m'endors en chien de fusil, sur le côté droit, et puis très vite, ça cloche, je suis lasse. Alors je passe d'une position à une autre. Ça ne dure jamais très longtemps puisque en fin de compte, je crois qu'il n'existe vraiment que quatre positions : sur le dos, sur le ventre, sur le côté droit ou sur le côté gauche. Sur le dos, étendue dans les draps, je suis mal à l'aise. La peau de mon ventre me tire, le poids de la couverture fait courber mes pieds. La conscience de mon corps est trop grande, je ne sais pas quoi faire de mes bras. Sur le ventre, ça se complique. Au début, je me sens plutôt très bien, le côté pile de mon corps face contre le matelas, plaqué, à l'abri. Mais bientôt, rien ne va plus, j'ai peur de me rompre le cou ou bien de m'étouffer dans mon oreiller. Sur le côté gauche, je sens mes organes s'agglutiner contre mon cœur et j'ai la nausée. Quand je pense aux chauves souris, aux flamants roses... j'ai du mal à croire qu'on soit les créatures les plus évoluées du règne vivant.

## Extérieur nuit

*Il a insisté pour la raccompagner. La nuit est tombée sans qu'ils s'en aperçoivent et le silence, dans l'allée déserte, est énorme. Depuis que le moteur s'est éteint, ses mains n'ont pas quitté le volant. Désormais, il le sait, tout est important.*

Elle : Tout à l'heure, dans le tunnel, ça m'a fait tout drôle. J'étais intimidée, comme si je pénétrais dans un temple. J'avais envie d'être polie. Je pensais à ces piles de pierres et d'arbres, toute cette terre qui nous recouvrait et qui aurait très bien pu nous ensevelir. Et curieusement, à aucun moment je ne me suis sentie menacée. Je me disais : « On est entrain de traverser une montagne ». Et c'est bête, mais je songeais à sa douleur, à sa douleur de femme, de condamnée, transpercée de part en part, nuit et jour, par des centaines, des milliers de camions, de motos, d'engins terribles. Malgré tout ce raffut, elle restait accueillante, comme un ventre.

## Extérieur jour

*Il est sorti fumer une cigarette sur le parking, à l'arrière. C'est la troisième fois en moins de quarante minutes. Il se demande si ça fait désordre. Surtout, ce qu'il fait là, et si quelqu'un remarquerait vraiment son absence s'il ne retournait jamais à la table, l'avant-dernière, rangée du fond, ronde et nappée de blanc, comme toutes les autres. Il pense à ces spots terribles qui l'arrachent à la torpeur où il voudrait rester pour toujours, cette voie sans issue dans laquelle il s'engage dès qu'il veut la rejoindre et que, pour une raison ou une autre, il en est empêché.*

Lui : La première fois que je l'ai vue, je ne l'ai pas trouvée jolie. Elle marchait dans la rue près de la gare avec deux mecs, plus âgés qu'elle. Le premier genre court sur pattes, aucun charme. L'autre, gueule cassée, l'air pas net. Ils ne se parlaient pas. Elle avançait sans regarder où elle mettait les pieds. Elle a heurté un truc sur le trottoir et elle est tombée. Les deux types ne se sont pas retournés. En se relevant, elle a posé les yeux sur moi. Comme ça, tout de suite, comme si elle savait depuis le début que je la fixais. Elle est devenue très rouge, presque écarlate. Et puis elle a disparue. J'aurais voulu lui courir après, mais j'étais incapable de bouger. Le lendemain, je l'ai cherchée partout dans la ville.

## Extérieur jour

*Il y a quelques heures encore, la fête battait son plein. Le temps était bon et filait, parfaitement inconscient, tandis que le soleil au zénith taquinait la piscine de ses zébrures canailles. Elles sont parties avec les derniers invités, et leur départ a empli l'air de ce parfum doux-amer des fins d'après-midi qui éteint les mines et laisse les cœurs gros. Assis sur le rebord, les pieds dans l'eau, il empile des gobelets en plastique restés là, à traîner. Qu'ils tiennent debout, les uns sur les autres, est à peine croyable. L'équilibre est trop précaire, la logique voudrait qu'ils s'effondrent. Depuis un transat, elle regarde la scène, la tête posée sur ses genoux, entre ses bras croisés. Enroulée dans une serviette en éponge jaune poussin trop courte pour atteindre ses pieds, elle a froid, mais la seule idée de se lever lui est insoutenable.*

Elle : Tu m'agaces. Tu es toujours entrain de faire quelque chose. Tu ne sais pas ne rien faire. Moi je sais, je sais même trop bien.

*Il ne lui répond pas. Il l'a entendue, il ne l'a pas écoutée. D'ailleurs il lui en veut, bien qu'il soit à vrai dire incapable, en cet instant, de se souvenir pourquoi.*

Elle : Au fond, je t'envie. S'occuper en toutes circonstances... enfin, je ne serais plus tout à fait moi.

Lui : Tu penses trop.

Elle : C'est mal ?

Lui : Ni bien, ni mal.

*Elle garde une minute le silence, les yeux rivés sur le grand verre qui trône au sommet de la pile.*

Elle : Je me méfie des gens pleins de certitudes. Moi, je ne suis sûre de rien. Je doute d'à peu près tout. Comme de ce verre, tiens. Il a l'air louche.



# Tout le jour il fait nuit noire

Tout le jour, il fait nuit noire. La nuit, noir encore.  
Ce qu'on voit, on ne sait, dans le silence énorme de la grotte.

Sous la terre, engloutis, des cailloux, une marée.  
Tout sombre dans ce ventre où nul astre ne luit.

Parmi les pierres, l'hypothèse de la lumière, la nuit américaine, renversée.

Les yeux bandés, faire l'image impossible, porter les ombres, remonter.  
En surface, évadé, le souvenir des roches, olympiques, maculées.

Là-haut, les comètes en plastique se traînent et brillent et savent ce qu'en bas on devine.  
Les unes contre les autres, agglutinées, elles trafiquent un atlas sidéral, ultra lacté.

Entre les deux il n'y a rien.



# Magenta

D'abord il y a la reconnaissance, la douloureuse certitude qu'il n'y aura pas d'exception. Ça fait comme une absence, une subite désertion du réel, quand l'œil de l'autre continue de regarder, sa bouche à remuer, les mots à être dits. Marie l'avait su très tôt, elle ne serait pas comme eux. Déjà, quand elle prenait ses leçons, elle était trop appliquée. C'était grave, quelque chose se jouait, aucun doute là dessus. La bienveillance de ses maîtres n'y faisait rien : elle ne voulait pas seulement bien faire, elle voulait plaire. Le sens du devoir, au fond, elle s'en moquait bien. C'est peut-être à ce moment là, des leçons au jardin, qu'elle avait commencé à rougir. En toutes circonstances. Une lame de fond. Un incendie. Une voie sans issue où elle s'enfonçait, défaite, otage de son tourment. La scène change, les heures, le décor, les autres et leurs conversations, minables, parfois brillantes. Il suffit d'un geste, l'inflexion d'une voix, un regard trop appuyé, une hâte, un désaccord, l'envie. C'est surtout une affaire de rythme. La malédiction de la longueur d'avance. Elle voudrait s'excuser de déjà comprendre. Trop polie, Marie. Si seulement elle avait pu être sotte. Une ravissante idiote. Une pauvre gourde. Mais non, elle était l'élue, celle qu'on avait choisie.

Donc, elle est là, à côté du monde, et elle le voit bien venir le désastre. Et au lieu de l'esquiver, elle l'accueille. Elle sait qu'elle n'y arrivera pas. Alors à quoi bon ? Autant savourer cette maigre victoire, celle de savoir absolument ce qui l'attend. Longtemps, elle a mal. Pendant que son cœur s'emballe, que ses oreilles bourdonnent, sa peau la brûle. Le rouge n'en finit pas de lui monter aux joues. Ça y est, elle pique un fard. Le reste n'existe plus. Elle est tout à fait seule. Il faut qu'elle réagisse, et vite. Elle détourne le regard, s'affaire soudain à une tâche inutile, force ses pensées. Elle se débat et c'est navrant. Souvent, l'autre lui vient en aide, gêné à son tour. Il est sidéré mais il a de la ressource : il regarde ailleurs, change de ton, fait une drôle de tête. Alors infiniment, la vague se retire, le sang la quitte, elle ne ressent bientôt plus rien. Entre le début et la fin de son calvaire, elle a prié, de toutes ses forces, pour que vienne la délivrance, le retour à la normale. Quand ça arrive, elle est sonnée, reconnaissante. Elle revient à elle-même, se ressaisit, reprend ses esprits et la discussion là où elle l'avait laissée. Il s'agit de rattraper son retard : pendant qu'elle a pris congé, absorbée par ses intrigues du jour, tout a continué. Il y a eu une ellipse, et de ça, elle est lasse. Alors elle s'empresse de se débarrasser des preuves de son impuissance.

Comme avec Anne, quand elles lisaient dehors chaque matin, sur le petit banc en bois, trop court pour qu'elles s'y asseyent à deux. Après qu'elle ait perdu ses moyens, elle récitait toujours d'une traite un passage qu'elle maîtrisait. Comme pour annuler ce qui venait de se passer. Dans sa précipitation, il lui arrivait d'écorcher des mots, ce qui avait le don de l'achever. À sa peine s'ajoutait celle qu'elle ne manquait jamais de lire sur le visage d'Anne. Anne, la douce et aimante Anne, le tout premier témoin de sa faiblesse. Comme elle aurait voulu lui éviter ce spectacle. Elle avait pris le pli de cacher une épine de rose dans sa main gauche. Elle venait toujours un peu plus tôt au jardin. Seule, elle cueillait l'épine dans les buissons recouverts de rosée. Debout dans la nature encore endormie, elle se jurait qu'aujourd'hui serait différent, qu'elle ne flancherait pas. Plus tard, pendant la leçon, quand elle sentait sa vilaine rage monter, signe d'un

nouvel échec, elle pressait la pointe de l'épine contre la paume de sa main, si fort, que les gouttes de sang ne tardaient pas à couler. Elle se disait que ça ferait diversion, que toute occupée à cette douleur là, fulgurante, l'autre, diffuse, se tairait. Que tout le sang aspiré par la main en serait autant qui ne s'étalerait pas sur son visage. Logique d'enfant, vaine, capricieuse. Au lieu de ça, les deux douleurs s'ajoutaient. Et dans cette coïncidence, Marie n'avait plus qu'à attendre que ça passe. Vaincue, elle pouvait enfin se vautrer dans la grande débâcle des sens. Le parfum de mousse des bois alentours, l'or du jour naissant, le chant familier du merle noir, tout la grisait. Elle était en extase.

La pauvre Anne n'y pouvait rien. Elle assistait, médusée, au ravissement de Marie. La regarder se consumer de la sorte lui était proprement insupportable. Dans un silence intégral, elle plongeait ses yeux dans le livre, et avalait les lignes, convaincue de trouver là, quelque part au détour d'une page, le remède qui soulagerait sa protégée. Parfois, elle ne pouvait s'empêcher de regarder Marie, écarlate et superbe. Il y avait quelque chose de diablement beau dans cette transe, comme une apparition. Oui, elle aimait regarder son enfant tomber. Ce qui la hantait, dans le péril toujours recommencé de Marie, c'était de ne jamais parvenir à identifier l'endroit du basculement, ce qui avait pu susciter chez elle un tel émoi. À quel moment avait-elle cédé au trouble ? Quel mot, quel incident avait pu provoquer de tels ravages ? Quand elle remarquait le visage empourpré de Marie, il était invariablement trop tard. Elle avait manqué l'instant décisif. La cause de sa souffrance lui resterait inconnue. Au fond, que cet événement procède du mystère l'arrangeait bien. La part maudite de Marie était leur secret. Et la leçon reprenait.

Marie grandit mais n'est pas plus avancée. Tout juste a-t-elle appris à s'accommoder de cette mauvaise humeur. Se résigner à ce que la honte ne la quitte pas, c'en est trop. Elle préfère recevoir la blessure avec une colère intacte, comme une résistance. Dresser l'inventaire de ses impudeurs, recenser les occurrences, dégager un motif... surtout se faire une raison, la folie ne se domestique pas. Oui, l'ordinaire l'anéantit. La belle affaire. Ne lui reste qu'à épouser sa couleur avec une joie barbare. Un certain rouge.



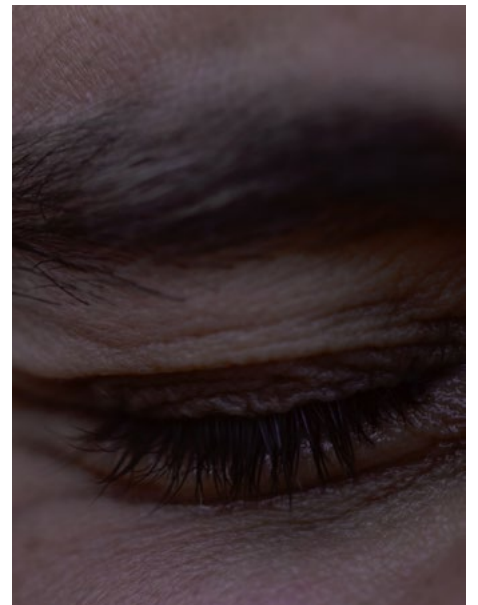
# L'image, l'attente

C'est une histoire à dormir debout. Un objet trouvé, une boîte d'images anonymes. Sur ces plaques de verre, la vie des autres. Un fleuve tranquille, une famille cachée parmi les roches et les herbes, hautes. Un enfant qui apprend à s'en rendre malade. Des images bonnes à rien. Et qui quelque part, ont tout pour plaire. Ce sont des photographies manquées qui parlent d'un autre temps. Surtout, elles résonnent. Quand tout revient, que rien n'est passé, commence la séance de lutte. Pour liquider l'histoire, perdre connaissance, il aura fallu identifier avant que de tenter d'épuiser, de malmener sûrement, ce souvenir-écran qui rôde et qu'on ne sait pas nommer. Flou net. Au fond, ça ne nous regarde pas. À l'envers, à l'endroit, en surface, dans les plis, la peau de l'image, délavée. Comme un boomerang, elle apparaît encore, récidive. Défaite, désaffectée peut-être, plus que jamais vivante. Dans cet aller-retour, il s'est produit un accident. Plusieurs, même. Tout un trafic. Un tas de preuves, les unes contre les autres. C'est le devenir-image, promesse, la somme de toutes ces peurs, mises en pièces, qui défilent et repassent. En boucle.



# Joli dur

La tête cramée d'une allumette. Une mèche insurgée. Des herbes folles. Une paupière close qu'une intrigue a crispée. Un incendie. Il y a dans les images de Thérèse Verrat et Vincent Toussaint la nature toute entière. Jolie dure. Pour comprendre ce qui les lie, il faut dresser l'inventaire des formes curieusement familières peuplant leur répertoire sans âge, du moins plus antique que d'aujourd'hui. Angle rond, goutte, empreinte, tâche, fente, feuille, colonne, grotte, jusqu'au fond de la piscine. Un air de *dorica castra*, cette suite qui n'a de logique que la répétition d'un même son, de la fin d'une unité au commencement d'une autre. Peu de bruit dans ces photographies. L'essentiel est tu, passé sous silence. Tout se passe comme s'ils tournaient le dos au sensationnel, persuadés que oui, l'ordinaire fait image.



# F.L.O.R.E

Elle est venue seule et en avance. Elle s'est assise au hasard, sur la banquette au fond à droite, dos au miroir. Devant elle, la table. Sur la table, ses mains. Ses mains négatives. Dans ses yeux défilent les autres. Garçons, filles, garçons encore. Les belles images, paroles, toutes ces bouches inutiles. Elle commande un café et un verre d'eau qu'elle ne boit pas. Elle suit les gouttes rouler lentement, du verre à la table, du verre à la table, s'écraser sur la table. Il est quinze heures trente sept et il a sept minutes de retard. Elle joue l'indifférence. La tristesse, elle l'accueille déjà, la reconnaît, lui dit bonjour. Elle commande un verre de vin qu'elle boit, vite. Elle ne le goûte pas, l'avale. Il est quatre heure moins le quart et elle a la nausée. Il ne viendra pas. Il lui arrache le cœur. La gorge froide, elle se lève, pulvérisée, renverse quelque chose. Il n'y a plus d'après.





# Chez Suzy

Abandonnée, elle s'offre. Dans le miroir-cadre, le reflet toujours recommencé. Celui de l'étreinte, un peu forcée, un peu feinte. Pourtant, elle ne le déteste pas, au contraire. Lui et quelques autres, elle les appelle ses visiteurs. Cambrée, elle fait mine de lui échapper. Elle ne se débrouille pas mal. Elle se tortille. Grogne. Il sent bon, c'est idiot. Une cologne russe sur ses joues lisses. Chemise, veston, gomina, oui, il a décidément tout du truqueur. Alors elle rit parce qu'elle le vampirise et qu'il ne le voit pas. Il la croit captive tandis qu'elle le possède tout entier, ses mauvaises mains raides et puis tout le reste. La chaise, son manteau sur la chaise, le bouquet, le cendrier, les rideaux, le papier peint, la table de chevet, le miroir par trois fois. Ici, tout lui appartient. Du désir, elle s'en moque bien. Tout à l'heure, elle ira se perdre dans les rues. Elle aura déjà oublié.



### L'enfance

Gamin, il joue au foot en bande, sur un stade de banlieue. Quelques ados plus âgés, surtout des jeunes, et lui, entre les deux, pas fini, le corps maladroite. Une scène ordinaire mais déjà il se démarque du groupe, il est le point de convergence de cette effervescence. D'ailleurs, peut-être qu'il ne joue pas, il se tient droit de face, au premier plan, bras droit le long du corps, bras gauche plié en l'air, main au niveau du bas front, cachant les yeux, comme s'il se protégeait du soleil. La mine renfrognée et grave, il sait déjà ce qui va lui arriver, qu'il va être l'élu. Des filles assistent à la scène, indifférentes. C'est une chorégraphie. On doit penser à Delacroix, Caravage et Piero della Francesca.

### Les études

Dans une salle de classe d'un centre Sports Etudes. Il est près de la fenêtre. Dehors, il fait beau, froid et sec. Le prof parle mais il n'écoute pas. Il a un stylo quatre couleurs dans la main droite qu'il fait tourner entre ses doigts. Sur sa table, le nécessaire, la trousse, le cahier ligné Clairefontaine, un livre d'histoire géo ouvert p.44. Il est assis sur sa chaise avec l'attitude infernale de ceux qu'on retrouve toujours au fond, près du radiateur. Pourtant ce n'est pas un cancre. Il ne dupe personne. Les yeux clos, le visage baigné de la lumière fauve d'une fin d'après-midi.

Ou alors lui, assis seul sur un muret en béton, doudoune sur le dos et Nike requin aux pieds. Au sol, un sac bariolé d'inscriptions au tipex. Il est plongé dans la lecture de Candide, sans grande conviction. À l'arrière plan se dessinent les tours d'une cité tentaculaire.

### La récréation

Le soir, dans une chambre qui n'est pas la sienne. Ils sont trois. Lui est assis sur le lit, à côté du deuxième. Le dernier est assis sur une chaise, en face d'un bureau. Le décor est sommaire et anonyme, à l'exception de quelques détails (un magazine de sport, un livre type Da Vinci Code, une tasse à café et une bouilloire, un paquet de gâteaux entamé. Un poster, une carte postale, et une coupure de presse scotchés au mur). La scène pourrait presque se dérouler dans une cellule de prison. Ils regardent quelque chose sur un écran. Un rire spontané, franc, collectif. Ambiance classe verte régressive. Stylisme de circonstance, pull à capuche trop confortable pour passer l'épreuve du jour, jogging informe, chaussettes blanches dans claquettes trois bandes. On flirte avec le pyjama.

### La fille

Elle l'a attendu comme convenu, derrière les gradins, près du grillage. Elle n'a pas voulu regarder la course. Les cris de la foule se sont chargés de tout lui raconter. Il fait nuit et elle ne s'est pas assez couverte pour être sûre de lui plaire. Elle a du noir sur les yeux qui nous fixent, ses lèvres brillent, comme les boucles à ses oreilles. Et ça lui va. Elle s'impatiente, adossée au grillage, les mains dans les poches. Elle joue à être détendue. Elle est fière, fière de lui.

### La victoire

Le podium. Soit l'objet et ses trois paliers qui font régner l'ordre, sans le 1, 2, 3. Juste un socle à trois étages. Que ça ressemble à un Brancusi. Soit l'idée du podium, un gros plan sur lui baissant la tête, yeux clos, légèrement de profil, en veste zippée et pantalon de survêtement. Autour du cou, la médaille. L'or. Peut fonctionner en diptyque avec une création libre autour des cinq anneaux des Jeux Olympiques. Des anneaux de feu, une image low-fi comme prise d'un mauvais portable, une capture d'écran d'une photo d'archive type National Geographic...

### La blessure

Dans le cabinet de son préparateur physique qui lui masse une cuisse blessée, convalescente. Il ne pleure pas mais c'est encore pire. On ne voit que son visage, en gros plan, déformé par la douleur. Plus qu'une grimace.

### La défaite

Seul sur la piste déserte après la course, il accuse le coup, hagard, les yeux absents fixent un point invisible. Il est en sueur, haletant, la bouche ouverte, bras pliés et poings sur les hanches, simplement ballants, ou agrippés à la rambarde longeant la piste. Encore sidéré par la défaite, la messe qui vient d'être dite. Juste avant la désolation. Débardeur et micro short sponsorisés. Autour du cou, une chaîne en argent à gros maillons. On pourrait y trouver un pendentif en forme de DOM TOM, mais ce n'est pas le cas.

### La bienveillance

Deux athlètes se prennent dans les bras à la fin d'une course. Lui et un autre. On ne discerne pas leurs visages. Leurs corps s'emboîtent. Le reste n'existe plus. C'est l'image de la solidarité débarrassée de tout. Ils n'ont pas la même couleur de peau mais ça ne compte pas. Ils ne sont plus que des formes.

### Le retour

Lui, aujourd'hui. Ni jeune, ni vieux. Sur le retour. Assis sur un fauteuil en cuir dans le salon du T3 qu'il s'est offert dans sa banlieue natale avec ses primes de champion du monde. Décor masculin à l'épure high-tech, au milieu duquel trône un écran plat disproportionné, hors champ. La fausse idée du confort. Sur une étagère en arrière plan, ses trophées, médailles aux rubans tricolores. Il regarde droit dans la caméra, mâchoires serrées, en essayant d'y croire, pour qu'on y croit aussi. Sa tenue, pourtant sobre, est aussi gauche et empruntée que celle d'un policier en civil. Il fait parti de ceux qui n'existent vraiment qu'en uniforme.

Peut fonctionner en diptyque avec un gros plan sur l'étagère vitrée où chaque chose à sa place, invariable: les trophées gravés, les médailles rutilantes, les diplômes, les photos de remises de prix, un mot d'encouragement griffonné sur une serviette en papier qu'on devine entre deux coupes... Il y a un jeu de reflets.

### L'entraînement

Séance d'entraînement dans un gymnase, type hall de l'INSEP. Il porte des écouteurs, concentré, il s'étire. Son entraîneur veille, le couve du regard, mais lui ne le considère pas. On voit la piste, les marquages au sol, la grande voûte aux caissons de lumière. D'autres athlètes occupent l'arrière plan. On comprend que c'est un village, qu'il est un parmi les autres.

### Les vestiaires

Dans les vestiaires, vides. Des affaires pendent de casiers ouverts, une serviette blanche en boule sur un banc. Une paire de baskets et un sac de sport traînent au sol. Une douche coule et fait de la buée. C'est moite et les néons n'arrangent rien.

### Le stade

L'architecture du stade. Plan large, de loin. Extérieur jour. La structure 70's, grise et dépassée, près des barres HLM. La végétation s'insinue mais la balance penche clairement pour le bitume. L'image fonctionne comme une carte, celle du territoire de l'effort. Une laideur absurde, graphique, étrangement séduisante. On pense à une maquette, la notion d'échelle s'évanouit.

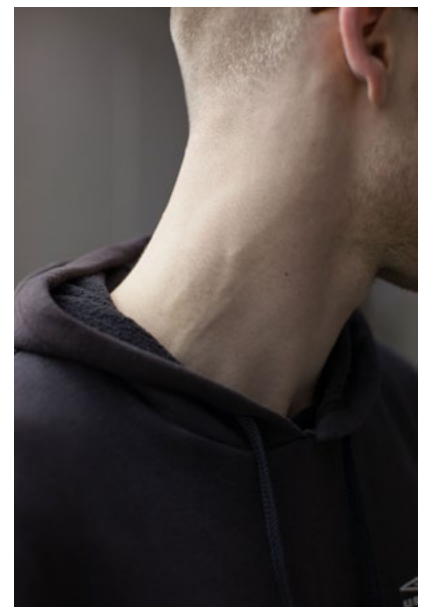
**Le mythe**

Diptyque. De dos, sur fond de couleur franche. De son torse nu, légèrement de  $\frac{3}{4}$ , on ne voit que le haut. Les épaules, la naissance des bras. La nuque est dégagée. Les cheveux, ras.

Même cadrage, toujours sur fond monochrome, mais profil gauche et corps de  $\frac{3}{4}$ , comme sur une frise égyptienne. C'est l'idéal néoclassique de la plastique canonique, la forme nue antique, marmoréenne. La lumière flatte les muscles saillants mais pas outranciers. Un détail fait qu'on échappe à la perfection statuaire, une cicatrice, un grain de beauté. On retient surtout le pouvoir hypnotique de la peau noire.

**La vanité**

Nature morte sur une table en marbre. Autour d'un mot d'encouragement griffonné sur une serviette en papier par une de ses idoles – un totem qui ne le quitte jamais et qu'on retrouve sur l'étagère dans l'image du RETOUR – il y a un iPhone, dont le fond d'écran pourrait être décalé mais qui se contente du 1<sup>er</sup> degré, une boîte de médicaments pour douleurs musculaires, des clés de voiture reliées par un ruban tricolore, une moitié de kiwi, des miettes de flocons d'avoine et des traces laissées par une tasse de café crème.



# FLEURS

PÉRISABLES. C'est ce qui reste quand l'œil, blessé,  
abandonne. L'ivresse de la couleur. La belle éclaboussure.  
C'est le souvenir des fleurs, celui qu'on leur arrache à elles, qui  
meurent déjà. La moindre des politesses. SALOPES. Céladon,  
malabar, elles s'émancipent, avalent la forme, font tache.  
Envahissent. À croire qu'elles veulent nous rendre aveugles,  
ces voraces, dont on sait déjà l'odeur. On leur pardonne, celles  
qui fanent veulent briller.



Qui êtes-vous Cindy Sherman ?

Erwin Wurm, Photographs

Voyage Voyages

Today Is The First Day

5 majeur

Nuits magiques

À plein tube

● Passion privée

Le temps suspendu

L'art au tapis

Les choses comme elles sont

Le temps retrouvé

Ensemble seul

● Outremonde

Dumb and Smarter

Flagrants délits

La fabrique du regard

Et in Arcadia ego

Une année en Provence

Une Collection

Mauvais genre

Un moment si doux

# Qui êtes-vous Cindy Sherman ?

Ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre, Cindy Sherman se photographie depuis bientôt un demi-siècle, inlassablement. Tant et si bien qu'on ne peut résister à l'envie de résoudre l'énigme de sa persona.

Madone ou putain, ménagère ou mondaine, ses contes de la folie ordinaire fabriqués de toutes pièces épinglent les stéréotypes, comme ils guettent surtout ce « quelque chose de pas net » qui rôde en chacun de nous. Nous, c'est forcément un peu elle aussi. Parce qu'elle est contrariée, nous vient l'envie de la connaître, elle donc, l'illustre, l'inconnue, la méconnaissable superstar dont les tirages caracolent, avec ceux d'Andreas Gursky ou de Richard Prince, en tête des records de ventes aux enchères. Car si elle se décline à l'envi derrière le miroir sans tain de sa caméra, il nous serait bien impossible de la reconnaître dans la rue. À la ville, dans la vie, elle est cette femme réservée à la peau pâle qui partage son appartement new-yorkais et sa résidence des Hamptons avec Mister Frieda, son fidèle perroquet. Yeux bleus, cheveux noirs qu'elle a pris l'habitude de teindre en blond, menue, pas très grande, elle paraît plus jeune que son âge, 66 ans. Ses traits sont neutres, presque flous, comme s'ils avaient, à la longue, disparu sous cette pile d'autres visages qu'elle superpose sans cesse au sien. Avec le temps, elle est devenue cette surface lisse en attente de reliefs, ceux que l'objectif accuse. Benjamine d'une fratrie de cinq, elle naît en 1954 à Glen Ridge, dans le New Jersey. Une banlieue sans histoire qu'elle quitte à 3 ans pour une autre, Huntington Beach, sur l'île de Long Island, à soixante-cinq kilomètres de Manhattan. Sa mère est enseignante au lycée, son père, ingénieur en aéronautique. Enfant, elle se sent à côté, aime se déguiser – en vieille dame ou en monstre –, colle des instantanés dans un album – *A Cindy Book* – tous accompagnés d'une même déclaration prémonitoire, inscrite à la main : « C'est moi ». Elle regarde *I Love Lucy*, *The Million Dollar Movie*, *The Mary Tyler Moore Show*, *Fenêtre sur cour*. Elle appartient à cette génération d'Américains biberonnés à la télévision, celle qui vit les premières heures de la culture pop, ni haute, ni basse. En 1972, elle entre au State College de Buffalo, où elle étudie la peinture, découvre les travaux engagés de Lynda Benglis, Eleanor Antin, Hannah Wilke, Chris Burden ou Vito Acconci, entre performance et art conceptuel. Elle vit une idylle avec Robert Longo qui l'initie à la photographie. Ensemble, ils s'installent en 1977 dans un loft à New York, à deux pas d'un gratte-ciel flambant neuf, le World Trade Center. Pour payer le loyer, Robert conduit des taxis et Cindy travaille à temps partiel comme réceptionniste à la galerie Artists Space, que dirige alors Helene Winer avant qu'elle n'ouvre en 1980 la Metro Pictures Gallery, qui défend depuis son œuvre. Parfois, à la surprise générale, elle arrive au bureau comme à un bal costumé. Elle entame une série au long cours devenue culte, *Untitled Film Stills* (1977-1980) : soixante-dix portraits noir et blanc tirés sur papier brillant au même format (19x24cm) vendus cinquante dollars pièce, comme le sont à l'époque les photos de plateau. On pense aux héroïnes d'Hitchcock, d'Antonioni, aux divas d'Hollywood ou aux starlettes de séries B. Qualifiées par la critique Rosalind Krauss de « copies sans originaux », ces images prolongent *A Play of Selves* (1975), pièce dans laquelle Sherman interprète seize personnages et autant d'alter ego, en même temps qu'elles annoncent ses *Rear Screen Projections* (1980), qui marquent son passage à la couleur et la voient camper premier rôle sur premier rôle, sur fond de diapositives projetées au mur. D'abord bricolé, désormais ultra-sophistiqué – comme le suggère la panoplie de filtres envahissant son profil Instagram aujourd'hui suivi par

trois cent mille abonnés – son protocole de création est, pour l'essentiel, resté inchangé : dans l'intimité de son studio Cindy Sherman agit seule. À l'abri des regards, elle se pousse à bout, se met hors d'elle, en vis-à-vis. Photographe et modèle donc, mais encore coiffeuse, maquilleuse, costumière, accessoiriste, cette femme orchestre n'a besoin de personne. Paradoxe parmi d'autres, c'est dans cette solitude que jaillit la foule : isolée, elle peut être plusieurs et réunir les conditions d'apparition de l'image. Au commencement, une intuition, ou plutôt l'idée d'une situation – un décor, une attitude, une silhouette, une expression – qu'elle emprunte à un film, une image, un reportage, une publicité, un tableau, un souvenir. Un faisceau d'indices, une grille de références qui rendent chaque composition aussi familière qu'impénétrable.

## 613 fois Cindy Sherman

Du reste, ses photographies ne portent jamais de titre, tout juste un numéro. Et la liste est longue : 613 nous dit l'un des derniers tirages en date, accroché aux cimaises de la Fondation Louis Vuitton, représentant un homme en blazer rouge et noir, assis devant une toile urbaine pixélisée. Décompte vertigineux quand on sait le degré d'implication que chaque prise de vue suppose. Pour bien saisir cette œuvre prolifique et ne pas la réduire aux théories fumeuses que son auteure a en horreur, il faudrait passer en revue la somme d'anti-autoportraits peuplant le roman-fleuve d'une vie qu'il serait malvenu de confondre avec la sienne. Comme souvent au cinéma, il faudra ici se contenter d'ellipses. Parmi ses grands ensembles saillants, il y a *Centerfolds* (1981), série commandée par le mensuel « Artforum » et jamais publiée, tant ces portraits serrés de proies alanguies scandalisent. Ou *History Portraits* (1989-1990), galerie de trente-cinq tableaux jouant en perruques et prothèses la grande histoire de la peinture en général, et trois chefs-d'œuvre en particulier : *Bacchus malade du Caravage* (#224), *La Vierge de Melun de Fouquet* (#216), *La Fornarina de Raphaël* (#205).

Le succès arrive et l'irrite. Le collectionneur, elle préfère de loin lui compliquer la tâche. Alors elle le provoque, jusqu'au dégoût, avec ses *Sex Pictures* (1992) ou ses *Broken Dolls* (1999), dans lesquelles elle cède la place à des mannequins amputés – se photographier nue reste son unique tabou – engagés dans des jeux sadiques rappelant le petit théâtre fétichiste et cruel d'Hans Bellmer. Dans *Clowns* (2003-2004), sa dernière série en argentique, les masques tantôt hilares, tantôt sinistres, ne tombent jamais et nous toisent sur fond technicolor. Plus récemment, les sagas *Society Portraits* (2008) ou *Flappers* (2016-2018) égrènent les portraits d'apparat de vieilles héritières désabusées dont les looks ultra léchés rappellent ses relations suivies avec l'univers de la mode.

## Des hommes et une femme

Dans les pages d'*Interview*, de *Vogue* ou du *Harper's Bazaar*, s'étalent ses commandes pour Dorothée bis, Balenciaga, Marc Jacobs, Comme des garçons... Comme ce vieux beau fringant, mi-David Bowie, mi-Bryan Ferry, posant devant un jardin à son image, très bien entretenu. C'est encore Cindy Sherman, comme se charge de nous le rappeler le T-shirt à son effigie de la marque Undercover. Elle/il est l'un des sept *Guys* (2019-2020) qui, à l'exception des spécimens #602 et #603 dévoilés à la Fiac sur le stand de Metro Pictures, relevaient jusqu'ici du jamais vu. « *Ce n'est pas la première occurrence de travestissement masculin dans son travail* », nuance Olivier Michelon, l'un des commissaires, rappelant les androgynes des années 1980 ou les mâles tristes des *Clowns*. Selon lui, c'est de façade dont il est ici question : « *Si Cindy*

15 *Sherman triche, avec le maquillage ou la retouche numérique, elle laisse toujours en évidence les marques de l'âge : les plis du cou, les rides des mains... La tyrannie de l'apparence est devenue très prégnante dans son œuvre* ». Une œuvre féroce et transformiste qui résonne plus fort encore par les temps qui courent.



# Erwin Wurm, Photographs

Intrépide, une jeune Taïwanaise à couettes se plante trois fourchettes et un couteau en pleine poire, et en toute délicatesse, dans une rue de Taipei. C'est une « sculpture d'extérieur » ou, plus exactement, la photographie d'une sculpture d'extérieur, l'une et l'autre signées Erwin Wurm, 65 ans, peintre manqué dont l'œuvre gaguesque et engagée amuse autant qu'elle dérange. Moins vues, ses photographies donc, mais aussi ses vidéos, parce qu'elles ne peuvent être réduites à une vulgaire étape vers le volume, habitent les deux étages nobles de l'hôtel Hénault. Puisant dans les archives du facétieux plasticien autrichien, cette exposition pensée par Laurie Hurwitz compile planches-contacts originales, anciens et nouveaux tirages et films au fil d'un accrochage impeccable. Qu'elles invoquent l'histoire de l'art et des idées (« Thinking about Philosophy ») ou enjoignent leurs modèles à prendre des poses bizarroïdes (« One Minute Sculptures »), voire franchement inappropriées (« How To Be Politically Incorrect »), ces images fixes et en mouvement, objets parmi les objets, déjouent l'obsolescence programmée à laquelle serait, en hypothèse, promis tout art performatif. Car celui de Wurm est fugitif. Erwin dit de cracher dans la soupe du voisin, Erwin dit de retenir son souffle en pensant à Spinoza... À peine le temps d'observer la consigne qu'il est déjà trop tard. Enregistrer l'expérience, c'est la retenir, en consigner la preuve pour mieux la produire, longtemps après que ses cobayes s'y soient livrés. C'est aussi faire œuvre en soi : comme lorsque cette adorable maison (Fat House), mi-nuage mi-chamallow, se demande de sa voix ronde et grave si elle n'est pas en réalité une bête de foire d'art contemporain. Entre rire ou réfléchir, il ne faut pas nécessairement choisir.





# Voyage Voyages

« Mobilis in mobile », mobile dans l'élément mobile. C'est par la devise du Nautilus, le sous-marin de Vingt mille lieues sous les mers imaginé par Jules Verne, que s'ouvre cette exposition dont le titre reprend celui d'un tube écrit par Jean-Michel Rivat et chanté par Desireless en 1986. À ceci près qu'il en passe la moitié au pluriel, comme pour mieux signifier la polysémie d'un terme qui, éternellement, transporte corps et âmes vers un ailleurs rêvé. Valise, voiture, soleil, carte, exil... C'est en somme d'un voyage autant géographique que mental que parlent les artistes, touristes comme nous, à bord de ce vaisseau dominant la rade de Marseille. Quelque part entre les installations à sensation de Chiharu Shiota, Richard Baquié, Mona Hatoum ou Barthélémy Togo, un charme discret opère : celui du retour d'Ulysse, revu par Giorgio De Chirico, de la baie de Tanger, saisie un jour d'orage par Matisse, des cartes postales d'On Kawara, toutes annotées de son heure de réveil, ou d'un départ en auto indigo, ce bleu de la nuit américaine recouvrant toutes les toiles de Jacques Monory. Le voyage, c'est encore celui qu'entreprennent Robert Smithson lorsqu'il tourbillonne au-dessus de sa Spiral Jetty déposée sur le Grand Lac Salé de l'Utah, Oskar Kokoschka, qui surplombe le port de pêche de Polperro encaissé entre les falaises de Cornouailles, ou Camille Henrot, scrutant les fonds marins de l'île de Santo, au Vanuatu, jonchés des blindés et canons laissés par l'armée américaine après la Seconde Guerre mondiale... le tout entre deux extraits d'un clip montrant un Français à moustache prendre du bon temps sur une plage du Pacifique, entouré de jeunes et jolies Vahinés. L'odyssée s'achève là, en Polynésie, dont le ciel et la mer inspireront à Matisse, près de vingt ans après son séjour, les cartons de deux tapisseries, réunies pour la première fois.



# Today Is The First Day

Il est encore temps. C'est, en substance, le message qui recouvre les murs en brique du Wiels. De gauche à droite, de haut en bas, en travers, partout l'œil circule et ne s'arrête jamais. Maître inégalé de l'accrochage foutraque et au scalpel, Wolfgang Tillmans (né en 1968) nous donne une nouvelle leçon d'associations libres, à coup de scotch, de pinces et de clous, ou d'immenses cadres blancs et grand luxe : deux étages condensent la somme d'instantanés prélevés au fil de ses pérégrinations depuis la décennie 90, quand il documentait les scènes alternatives – gay, mode, techno. Dans l'espace envahi donc, l'image n'est jamais célibataire, comme si elle ne pouvait bien se lire que mise à côté d'une ou de plusieurs autres, n'ayant du reste, a priori, rien à voir. Ainsi de cette séquence qui trace une ligne entre un soleil vert tombant dans un océan mandarine (6407-35, 2007) et un scan géant, traversé par une question brûlante et en toutes lettres : « How likely is it that I'm only right in this matter? ». Entre romantisme et fake news, Tillmans, irréductible Européen dont la campagne anti-Brexit résonne encore, balance. Le réel l'absorbe et tout lui importe : l'entrejambe déchiré d'un blue-jean, une poire entamée, quatre coquilles d'œufs, une partie de cartes dans les rues de Hong Kong, deux paires de gants jaunes séchant à la fenêtre embuée d'un atelier humide... On ne dit rien lorsqu'on dit que certains morceaux choisis, croisés à la Tate Modern de Londres, à la Fondation Beyeler de Bâle ou au Carré d'art de Nîmes, nous sont familiers : le déjà-vu n'existe pas chez celui qui ne tire jamais deux fois ses images au même format. L'artiste ne se répète pas, il chante (des musiques électroniques), filme (l'écume de mer), déclame (un scénario fictif sur l'invasion technologique)... Un grand ensemble dont les sous-ensembles impriment l'air du temps d'un parfum follement optimiste.



# 5 majeur

Alors que la capitale s'apprête à accueillir son tout premier match de saison régulière NBA, retour sur les initiatives qui en font une place forte de la balle orange.

## All Parisian Games, les rois du XIX<sup>e</sup>

Ce matin-là, les Orgues de Flandres ondulent dans le ciel bleu de Paris. Amis d'enfance, Bakary Sakho et Paul Odonnat sont nés ici, « dans l'arrondissement le plus jeune et le plus crimino-gène de la capitale », et n'en sont jamais partis. À chacun sa banlieue, la leur, ils l'aiment et elle s'appelle le 19<sup>e</sup>. Ensemble, depuis vingt ans, ils œuvrent à « concilier action et performance sociale », entre « réponses concrètes aux problématiques que rencontrent au quotidien les habitants du quartier » et « merguez party » : « On ne veut pas être de simples pompiers. Chacune de nos actions a vocation à perdurer, à fédérer des jeunes qui en deviennent eux-mêmes porteurs. La question du relai est au cœur de tout ce qu'on entreprend » commente Bakary, grand orateur et militant qui, depuis Braves Garçons d'Afrique, sa première structure fondée en 2000, n'a jamais cessé de monter au créneau.

Aujourd'hui consultants pour la Fédération Française de Basket comme pour la Direction de la Jeunesse et des Sports auprès de la Mairie de Paris, les deux enfants de la balle cumulent les mandats, en parfaits entrepreneurs : de Faces cachées, leur maison d'édition, à VM1, leur web radio animée par le collectif de journalistes Boucan Media, ils s'échinent à faire bouger les lignes. Ainsi de Meltin'Club Paris, association née en 2010 avec pour objectif de « démocratiser la culture et la pratique du basket », histoire de pallier « le manque de vision politique » d'un pays où, paradoxalement, le basket occupe la seconde place des sports collectifs les plus populaires, avec plus de 600 000 licenciés. Dans le sillage de Meltin'Club, une série de projets autonomes traversés par un même engagement, à l'image de *Sport en Scène*, festival de films et documentaires sportifs qui, entre projections gratuites et débats, « utilise l'outil cinématographique pour raconter des histoires d'hommes et de femmes à travers le sport ». Ou d'Oasis sportive, conçu comme « un programme de solidarité internationale participant activement au co-développement Nord Sud ».

En clair ? Réhabiliter et animer des terrains, de Paris à Dakar. Premier fait d'arme, la rénovation du gymnase Jean Jaurès, inauguré par la légende des Lakers Kobe Bryant le 22 octobre 2017, « l'année de notre premier sponsoring avec Nike Jordan », précisent les deux complices. En 2019, c'est au tour du playground de la Cité Curial de faire peau neuve, avant d'être étrenné le 21 juin par Jayson Tatum, l'ailier star des Boston Celtics. Trois mois plus tard, c'est la consécration avec la réouverture du mythique playground de Stalingrad, sous le métro aérien. Mecque du streetball reconvertie en repère de dealers avant que les migrants n'y trouvent refuge, le terrain finira par fermer définitivement ses grilles en 2016 « pour cause de trouble à l'ordre public » : « Il nous tenait à cœur de défendre ce patrimoine auprès de la Ville, qui nous a attribué 500 000 euros dans le cadre du budget participatif » se félicitent Paul et Bakary. Plus jeunes, eux aussi ont fréquenté cette « cage » dans laquelle le vice-champion olympique Moustapha Sonko avait ses habitudes. Aujourd'hui, ils en assurent la gestion : réservé aux scolaires la journée, le playground devient tout public à 17h, et reçoit en priorité les filles sur l'un de ses deux terrains. Au centre, un « espace d'expression » accueille expos, concerts, débats, pop-up stores et autres vides greniers. Ou comment réconcilier présent et passé. Parfait contre-exemple, le Jordan Legacy Court, rue des Haies, dans le 20<sup>e</sup>, inauguré en 2015 par Jordan et Hidalgo : « Ce qui aurait dû être un événement national n'a

pas pris parce que le terrain n'a historiquement aucun lien avec la communauté basket. »

Mais la fierté du duo porte un autre nom, All Parisian Games : « C'est notre seul projet élitiste, un événement annuel qui valorise la jeunesse et qu'on a travaillé comme une marque. » Le principe, calqué sur le modèle des All Star Games, est simple : 48 joueurs sélectionnés sur 500 candidats composent 4 équipes de 12. Rive Droite et Rive Gauche, bleu et rouge, garçons et filles, le duel est partout. « L'enjeu était de fédérer la communauté basket en soutenant les talents U20 franciliens. Classés par catégories d'âges, ce sont les meilleurs de leurs générations. Nous ne sommes pas un centre de formation : certains joueurs sont déjà dans les radars des agents et s'apprêtent à entrer dans le grand bain du sport pro. Et il n'y a pas de place pour tout le monde » assènent les deux associés, qui citent en exemple les prodiges Allan Dokossi ou Helena Ciak. « L'entrée ne sera jamais payante, il n'y aura jamais de musique pendant nos matchs, ni d'espace VIP. Nos stars, ce sont nos joueurs qui ont droit à tous les honneurs, dotation, shooting, street parade en fanfare... Ce n'est pas le "All Paul Bak Game", ici, il n'y a pas de question d'ego. »

Parce qu'ils n'ont pas la folie des grands, Paul et Bakary peuvent s'attarder sur l'essentiel, le jeu : « Si le match des garçons est ultra spectaculaire, celui des filles, à 15h45, est tout aussi beau. Le public qui n'entre pas à 15h ne verra rien. Après on n'accepte plus personne, ce n'est pas à la carte. » Et la recette fonctionne. Sans effet d'annonce, avec une communication tardive lancée une semaine avant le jour J, les All Parisian Games font invariablement salle comble : « Nike est venu nous chercher au bout de 4 ans, quand l'événement avait déjà acquis une solide réputation. Il fédérait bien avant de pouvoir recevoir Jayson Tatum ». Des guests stars qui du reste, arrivent toujours par surprise : « En 2019, quand LeBron James débarque, le public est venu un vendredi 31 août à 14h pour voir un tournoi filles. Même notre staff n'était pas au courant. Quand on voit nos jeunes se retrouver face à leurs joueurs de référence, des modèles de réussite qui les influencent au quotidien dans leur pratique, on a tout gagné. » Avec son logo signé Maison Château Rouge - « des amis » - All Parisian Games a tout d'une marque. Le cœur en plus.

## Paris Basket 18, meilleur espoir féminin

« On dit que les filles ne veulent pas faire de sport, mais personne ne va les chercher ». Quand il s'agit de parler de basket au féminin, Agnès Sylvestre ne mâche pas ses mots. Dans le local de la rue Madeleine Rebérioux, elle nous raconte la trajectoire de Paris Basket 18, le premier club féminin de la capitale, fondé en 2001 à l'initiative de deux professeurs d'EPS du collège Gérard Philipe, situé rue des Amiraux, dans le 18<sup>e</sup>. Depuis 2004, elle en a endossé à peu près tous les rôles, de coach à présidente. Mi-âme, mi-couteau suisse.

« Grâce à des entraînements réguliers de qualité, les résultats sont très vite arrivés ». Avec quatre titres de championnes de France au compteur, PB18 peut se vanter d'avoir le flair en matière de détection. Il faut dire que le club, qui a vu défiler des joueuses passées pro comme Olivia Epoupa, Kadidia Minte, Touty Gandega ou Awa Sissoko, et compte aujourd'hui près de 80 licenciées, de U13 à U17, ne ménage pas ses efforts : « Quatre à cinq fois par semaine, on propose aux classes de CM2 des 17<sup>e</sup>, 18<sup>e</sup>, 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> arrondissement des initiations gratuites, dans le but de repérer des potentiels : des filles grandes, avec des qualités athlétiques hors-normes, ou qui aiment assez le basket pour qu'on les pousse. » Le but de ces sessions de recrutement ? Grossir les rangs de la section sportive du collège : « On va essentiellement chercher des filles en REP (ndlr réseaux d'éducation prioritaire), qui dépendent

donc de collègues potentiellement aussi mauvais que Gérard Philippe (*rires*). Ce qu'on leur vend, c'est un soutien scolaire et un suivi personnalisé au quotidien ». Un accompagnement au cœur de la mission du club, qui participe même aux frais de transport et d'habillement de ses recrues : « L'idée est de lever, dans la mesure du possible, tous les freins à la pratique. »

Cet investissement, Agnès ne l'envisage pas comme unilatéral : « On donne tout à ces filles, mais on attend aussi beaucoup d'elles en retour : pas de zéro, de retard ou d'absence ! ». Exigeant, PB18 ne mise pourtant pas tout sur la performance : « Si on est aujourd'hui reconnu pour le haut niveau, le basket reste finalement un outil » nuance Agnès, persuadée que la singularité du club tient avant tout à ses convictions. Écoles de basket gratuites pour les petites de CE2 à CM2, ateliers de parole menés par des psychologues, initiations pour handicapés mentaux... le projet social de PB18 est sans limite. Ou presque : « Ce qui nous manque, c'est un soutien à long terme : même si la perspective des JO donne la bonne impulsion, les subventions publiques dépendent du bon vouloir des politiques. Seuls des financeurs privés nous permettraient de pérenniser nos actions : l'arrivée de Nike était inespérée ».

La relève est bel et bien assurée au PB18 qui, façon poupée russe, cache d'autres initiatives, comme PB18 Girls Squad, conçue pour initier au sport des filles âgées de 16 à 18 ans : « Elles n'en font pas ou plus, l'idée est donc qu'elles s'y remettent pour qu'elles se défoulent » explique Rama, 17 ans, tête pensante du projet. Quatre centres – implantés dans les 17<sup>e</sup>, 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> arrondissements, ainsi qu'à Stains, dans le 93 – proposent chaque semaine des cours de basket donc, mais aussi de danse, de hand, de foot, ou de double dutch, dispensés gratuitement par une équipe d'animation exclusivement féminine : « À cet âge, on a besoin de se confier, on est là pour ça aussi » ajoute Rama. Même sincérité chez Crossover, une junior association qui organise des tournois de basket mixtes inter-quartiers pour mieux combattre les préjugés, qui en matière de sport, ont plus qu'ailleurs la peau dure : « Quand on joue en street, on se prend des réflexions : "Elle ne sait pas courir, elle ne sait pas shooter" ... Les stéréotypes, ça va deux minutes, c'est pour ça qu'on a créé Crossover » martèle Rama.

PB18 n'est pas un club, c'est une communauté : « L'idée est de fédérer le maximum d'acteurs en les encourageant à être force de proposition. On ne fait pas suffisamment confiance aux jeunes » déplore Agnès. Pour l'heure, plusieurs chantiers l'absorbent : l'ouverture d'un nouveau gymnase au bout de la rue, en septembre 2020, un supposé rapprochement avec le Stade Français de basket dans le 16<sup>e</sup>, voulu par la Ville de Paris mais qui ne ferait selon l'intéressée aucun sens, contrairement à l'inauguration en 2023 porte de la Chapelle de l'Arena II, pourvu de deux gymnases suréquipés. « Là, il y a peut-être quelque chose à construire » espère Agnès qui s'évertue par ailleurs à monter une académie, « l'équivalent d'un sport-étude géré ici, en privé ». Une envie qui procède de la frustration latente chez les sportives quant à la qualité de l'enseignement qui leur est proposé : « On ne tire par le meilleur de chacune. Si le prof de maths est absent pendant un mois et demi, c'est pas grave. Si le prof de français est novice et n'apprend rien ou pas grand chose à ses élèves, c'est pas grave. C'est jamais grave. » Agnès, elle, ne l'entendra jamais de cette oreille.

#### Quai 54, street life

Il nous donne rendez-vous au 25 boulevard du Temple, à deux pas de la place de la République. « Hair Corner For Men » lit-on sur la devanture. À priori, on est loin des parquets. En attendant « Big Doun », on observe le ballet des garçons-coiffeurs vêtus de tabliers floqués « 235<sup>th</sup> Barber Street », depuis notre simili chesterfield. Playlist hip-hop de rigueur, clientèle sapée – et rasée – comme jamais, attributs décoratifs tout droit sortis d'un épisode de *The Wire*, l'énigme Quai 54 est posée là, dans ce concentré de culture américaine. Hammadoun Sidibé, le maître des lieux, arrive une heure plus tard, affable et affamé :

entre deux bouchées de porc caramel, il se raconte et son histoire, il faut l'avouer, a tout d'une saga. Aîné d'une fratrie de cinq, il grandit à Choisy-le-Roi, cité Henri-Barbusse. À l'été 91, en vacances chez sa tante à New-York, il reste scotché devant la retransmission d'un match, une finale de la NBA opposant les Bulls de Chicago aux Lakers de Los Angeles. De retour à Paris, il s'inscrit au club de Choisy, présente quatre ans plus tard, en terminale, un exposé sur le développement de la marque Jordan, avant de vendre sur les bancs de la fac de Créteil des sapes chinées à Manhattan, alors encore introuvables en France. « À l'époque, on ne jurait que par le Prince de Bel-Air, c'était un bon business plan. »

Hammadoun rêve grand et américain. Les guichets de la BNP ou les allées de Paris Expo Porte de Versailles ? Très peu pour lui : « J'ai toujours eu beaucoup de mal avec la subordination ». D'autant qu'il vit en parallèle les premières heures de Mafia K'1 Fry (ndrl la statuette du meilleur album rap décrochée par le collectif aux Victoires de la musique en 2000 trône ici en évidence) et que la balle orange, qu'il taquine à la Halle Carpentier ou sur le terrain de Tolbiac, concentre toute son attention. En 2003, alors que les réseaux sociaux n'existent pas encore, il organise à Levallois une rencontre sur un playground qui lui avait tapé dans l'œil, au 54 quai Michelet. Malgré la canicule, l'événement attire plus de mille curieux. L'adresse devient signature et dix-sept ans plus tard, Quai 54 figure parmi les tournois de streetball les plus réputés au monde. Une success story qui doit beaucoup à son équipe : en businessman avisé, Hammadoun a très tôt su s'entourer. Parmi sa garde rapprochée, il y a Thibaut de Longeville, Almamy Soumah, ou Hugues Lawson. Une ruche qui travaille dur et arrange, édition après édition, le mariage entre jeu et show. Calqué sur le légendaire Rucker Park à Harlem, l'événement, autoproclamé « rendez-vous officiel du basket, du hip-hop et de la culture urbaine », réunit chaque été 160 joueurs : le temps d'un week-end, seize équipes représentant pas moins de dix nations disputent quinze matchs sur un rutilant playground éphémère, installé tour à tour au Trocadéro, sur le Champ-de-Mars ou place de la Concorde. « La Ville de Paris nous a toujours apporté son soutien et on le lui rend bien : le Quai véhicule une image positive des quartiers, de la mixité, et donc par extension de la capitale. » Sur le terrain et tout autour, la fête bat son plein. Dunk contest, soundsystem, casting d'invités superstars, collection brandée Jordan... Hammadoun ne ménage pas ses effets. « Je ne suis pas là pour faire un showcase d'amateurs ou un tournoi à la cool. J'ai pris le parti de l'élite. Pour beaucoup, le Quai reste un cas d'école ». Une machine bien huilée qui s'enraye soudainement en 2015, quand, victime de son succès, l'événement tourne à l'émeute place de la Concorde. Michael Jordan, tant attendu, ne se montrera jamais. C'est la douche froide : « Après ce retour de flammes, on s'est concentré sur l'essentiel. Avant, on ne dévoilait jamais le programme, parce que tout était gratuit. Depuis, on annonce clairement les surprises qu'on réserve. » Et ça marche : « L'été dernier, on était sold out un mois avant l'événement. Le public, il faut l'éduquer. Les habitués du Quai savent le travail qu'il y a derrière, et qu'au prix du billet (ndrl entre 30 et 50 €), c'est cadeau. » Sur la prochaine édition, Hammadoun ne dira rien. Tout juste qu'il œuvre à intégrer les filles au programme afin qu'elles soient « aussi exposées que les hommes. » Rendez-vous les 4 et 5 juillet pour « la plus grosse block party de l'année ».

#### Take your shot, la marche à suivre

Drancy, Lycée Eugène Delacroix, le 29 septembre dernier. On est dimanche et pourtant, des rires en cascade fusent depuis le gymnase. Une centaine d'adolescentes en panoplie Nike y passeront la journée à jouer, écouter, et apprendre. C'est la promesse de Take your shot, initiative lancée il y a trois ans par Diandra Tchatchouang, aîlière star de l'équipe de France évoluant à Lattes-Montpellier : « Je me demandais ce que je pouvais mettre en place pour aider ces filles qui me faisaient tout simplement penser à moi à leur âge. » En marge de Study

Hall, l'association de soutien scolaire personnalisé qu'elle crée pour les sportifs de la Courneuve, la ville qui l'a vue grandir, elle porte une attention particulière aux joueuses U13 et U15, licenciées dans les clubs de Seine-Saint-Denis : « Plus jeune, l'école n'était pas ma tasse de thé. J'ai fait les bonnes rencontres au bon moment ce qui m'a permis d'arriver où j'en suis aujourd'hui. Ce que j'ai reçu, je voulais le rendre, en mettant les filles sur la bonne voie. »

L'événement, organisé en partenariat avec la Ligue Féminine de Basket et le Comité Départemental de Basket de Seine-Saint-Denis, encourage concrètement les adolescentes à pratiquer le basket : « Parce qu'il faut compter en moyenne 100 € pour une licence, notre partenaire Nike a mis en place des bons de réduction pour la centaine de participantes ». Mais ce n'est pas tout : « Si le basket est évidemment l'argument qui prime quand il s'agit de mobiliser une centaine de participantes le temps d'une journée, derrière, le message est plus éducatif ». Pour mieux les inciter à prendre leur destin en main, l'internationale tricolore invite des « personnalités inspirantes » à venir raconter leur « parcours d'excellence ». Après la journaliste et militante Rokhaya Diallo en 2017, la rappeuse et enseignante Amy Sidibé en 2018, quatre femmes d'influence ont répondu à l'appel en septembre dernier : Laura Georges, ancienne footballeuse et secrétaire générale de la Fédération Française de Football, Mary Patrux, journaliste sportive, présentatrice du magazine "NBA Extra" sur beIN Sports, Inès Seddiki, fondatrice de l'association Ghett'up, et Joanne Dominique, diététicienne nutritionniste. « Joanne était là pour répondre aux questions que se posent généralement les filles à cet âge où elles découvrent leur corps et que beaucoup de changements s'opèrent. Ce n'est pas naturel pour une jeune fille de douze ans de se mettre en short devant une équipe de garçons ! Elles sont très pudiques, et c'est aussi pour cela que l'événement est strictement féminin ».

Parce que « la mode leur parle beaucoup », pour la prochaine édition prévue au printemps à Montpellier, Diandra songe à convier une ancienne miss France. On l'aura compris, Take your shot ne court pas après la performance : « L'objectif n'est clairement pas une détection. Quand j'observe les filles jouer et que j'en remarque certaines avec des aptitudes au-dessus de la moyenne, je ne suis pas indifférente. Mais ce n'est pas le but. Quelque soit leur niveau, toutes les filles sont les bienvenues. Il leur suffit juste de s'inscrire. Avec Take your shot j'essaie de leur dire qu'elles ont leur place partout ».

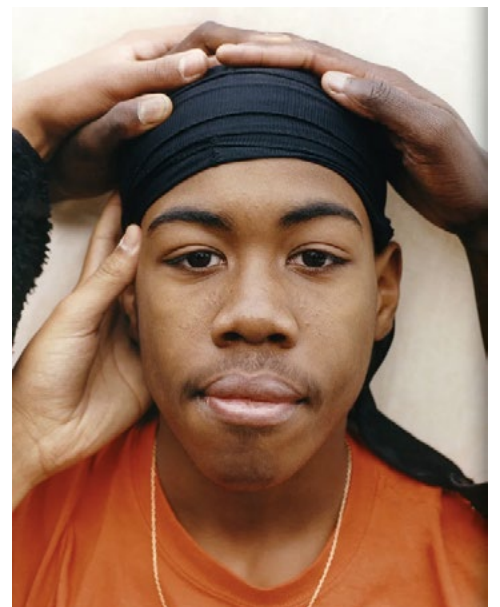
### **Basket Paris 14, une affaire de famille**

« J'ai commencé à le fréquenter à l'âge de 8 ans. Quand je suis revenu en 2012, rien n'avait changé, c'était toujours un petit club de quartier dans lequel il ne se passait pas grand chose. » Lassé par l'inertie de la JAM (Jeunesse Athlétique de Montrouge), un club omnisport centenaire du sud-ouest parisien, Arthur Oriol décide de passer à l'action : « On avait des envies de voyages, de tournois, de nouveaux maillots, on voulait faire bouger les choses. » Avec la complicité de Zoubir Ghanem, il repart de zéro ou presque en fondant en 2015 sa propre association, Basket Paris 14, et le club éponyme : « On a pu conserver les coachs de l'époque, les droits sportifs et récupérer tous les créneaux auprès de la mairie du 14<sup>e</sup> ». Pensé comme « une grande famille », Basket Paris 14 entend surtout muscler son jeu : « Dès qu'on avait un joueur de bon niveau, il nous quittait pour aller à Charenton, à Levallois ou à Nanterre. On a mis un point d'honneur à proposer une formation de qualité pour conserver nos talents. On a tout restructuré par le bas, en encadrant nos plus jeunes pousses par nos meilleurs coachs. » Une exigence qui garde le sens de la mesure : « Avec Michael Alard, notre directeur technique, on ne recrute qu'en

cas de besoin, pas à tour de bras, pour s'inscrire dans une vraie continuité avec nos joueurs. On ne veut pas perdre notre âme par souci de performance ».

C'est avec la même conviction qu'Arthur Oriol défend l'arbitrage, une discipline d'ordinaire boudée par la profession : « Certains week-ends, 20 à 30 matchs n'étaient pas couverts par des arbitres officiels. Il fallait réagir ». Au-delà des séances d'initiation ou des journées découvertes pour les tout-petits et leurs parents, Basket Paris 14 saute le pas et crée en 2016 sa propre école d'arbitrage : depuis, elle dispense une formation diplômante et valorise un métier aussi mal aimé qu'indispensable. Autre cheval de bataille du BP14, la pratique féminine. Alors que le club ne compte à ses débuts que 30 inscrites sur 250 adhérents, elles sont aujourd'hui 180 joueuses et 4 coachs à lui insuffler une nouvelle dynamique. Un élan qui, selon Arthur Oriol, doit aussi beaucoup à l'investissement d'Alicia Hilaire, secrétaire générale et joueuse de l'équipe 1 filles, et de Marie Giard-Yenga, membre du Comité Directeur et maman de deux jeunes joueurs. « À mesure que la demande grandissait et que les filles affluaient, la vie du club a radicalement changé : va demander à un garçon de 14 ans de tenir la buvette pendant un match ! Il n'y a pas de secret, les filles sont beaucoup plus volontaires. Elles ont gagné leur place et ne sont plus considérées comme là par défaut. Cet engagement s'est fait naturellement, pas de manière contrainte ou forcée. On ne veut rien faire de politique, c'est pour cette raison qu'on ne développe pas de section handibasket : sans demande, ni spécialiste, on ne voulait pas agir dans le seul but d'obtenir des subventions. »

Une éthique que Basket Paris 14, dans un esprit citoyen, décline à l'espace urbain : pour mieux « renforcer le maillage inter-associatif et la vie de quartier », le club soumet chaque saison un nouveau projet au vote, dans le cadre du budget participatif de la Ville de Paris. Deux terrains ont ainsi déjà fait peau neuve : le playground de la rue Paturle, près de la porte de Vanves, et le gymnase Cange, entre Plaisance et Pernety, dont le parquet flamboyant neuf porte désormais les couleurs du club hyperactif. Prochaines échéances ? La rénovation des gymnases Didot et Jules Noël prévue pour cet été. Autant d'équipements haut de gamme qui devraient permettre au BP14 et à ses 700 licenciés d'entrer dans « la cour des grands ».



# Nuits magiques

1980. Paris est une fête. La décennie Mitterrand fabrique ses fétiches pop, le Forum des Halles sort de son trou, Internet n'existe pas. Gilles aime Pierre, Pierre aime Gilles, et rien n'est impossible. Flashback sur les années Palace.

Ils se sont rencontrés un soir de septembre, place des Victoires. Kenzo inaugurerait sa nouvelle boutique : « Il y avait à boire, à manger et le reste, on a dansé jusqu'au petit matin. On est repartis ensemble en scooter et on ne s'est plus quittés ». Ensemble, ils enchaînent bientôt les couvertures pour *Façade*, revue impertinente influencée par *Interview*, le magazine underground d'Andy Warhol, signent les cartons d'invitation des défilés Thierry Mugler ou les pochettes d'albums d'Etienne Daho. Avec quelques autres – Eva Ionesco et Christian Louboutin, adolescents incandescents, les belles sœurs Khelfa, Farida et Djemila, Edwige Belmore, égérie punk et physio pas commode, Marie-France, muse éternelle façon *Candy Darling*... – ils forment une bande à part, une tribu de jeunes gens modernes, à la fois créateurs et créatures. « Ce qui était beau dans cette époque, c'était le mélange, de générations, de genres, de sexualités. Il n'y avait pas de barrière. » Tous ont le diable au corps, s'inventent des looks sophistiqués qu'ils immortalisent, seuls ou à plusieurs, derrière les rideaux opaques des cabines de photomatons. Ces portraits intimes, Pierre et Gilles en ont toute une collection : un Facebook avant l'heure, entre roman photo et album de famille, qui inspirera *Grimaces* (1977), leur toute première œuvre tandem, et trente-cinq ans plus tard, un trombinoscope ultra glamour à valeur autobiographique (*Autobiographie en photomatons*, 1968-1988, Bazar Édition).

Après-miduit, le clan s'étourdit sur la piste du dernier club à la mode, un ancien théâtre Art déco de la rue du Faubourg-Montmartre reconverti au creux de l'hiver 78 en temple disco, et devenu en un battement de faux-cils le repère noctambule d'une faune dépareillée, bien décidée à jouer sans entrave et à dépenser sans compter. Sur la scène, derrière les écrans de fumée que balaie la lumière des lasers et des boules à facettes, défilent les marins et madones de Pierre et Gilles, projetés en très grand au rythme des tubes hétéroclites balancés par le DJ Guy Cuevas, star lui aussi, quand il ne mixe pas en sous-sol au Privilège, le restaurant hors-de-prix où Pierre et Gilles ont « table ouverte ». Le Palace est tout sauf une boîte comme les autres. C'est que le maître des lieux, Fabrice Emaer, déjà propriétaire du très sélect *Sept* rue Sainte-Anne, cultive un « art de vivre » : pour lui qui avait, selon Frédéric Mitterrand – un habitué – « l'intelligence de théoriser ce qui se passait dans sa maison de divertissement et de plaisir », chaque soir est le grand soir. Quand il ne donne pas un bal vénitien pour Karl Lagerfeld, il produit un mégashow pour épater la galerie de jeunes et jolis amis, tour à tour « acteurs et spectateurs d'eux-mêmes ». Baroque contre érotico-kitsch, le Palace et le studio de Pierre et Gilles incarnent chacun à leur manière une « fabrique des idoles », une scène ouverte qui, pour le critique François Piron, « exacerbe une esthétique [...] une forme de culture populaire, éclectique, parodique sans être ironique ». Si Pierre et Gilles empruntent leurs motifs au cinéma de James Bidgood ou de Kenneth Anger, comme à Bollywood ou aux shows télévisés de Jean-Christophe Averty, c'est que

flotte dans l'air « cette impression de synthèse » que Roland Barthes ressent intensément au Palace. « Un lieu qui se suffit à lui-même » et qui aura, plus que tout autre, épousé les aspirations et les tendances d'une époque, superlative et outrée, hédoniste et décadente. Ère du vide, du fric et de la frime, les années 80 sont aussi le temps du basculement : la France change, le sida frappe, la drogue fait des ravages, la crise et le chômage s'installent. « Le jour se lève, j'ai envie de mourir » écrit Alain Pacadis, chroniqueur « destroy » des nuits fauves et autres paradis artificiels pour *Libération*. Un désenchantement qui affleure à la surface très léchée des images de Pierre et Gilles : « Sur les visages de nos modèles, on ne voit jamais de rires francs. Il y a parfois des larmes. Et en même temps, tout est beau. »



# À plein tube

1980. Paris est une fête. La décennie Mitterrand fabrique ses fétiches pop, l'humeur est frivole, Internet n'existe pas. Et Bruno Stevens hante les cafés-bars, les yeux rivés au plafond. Ces bistrotts irradiés par la lumière de néons tape-à-l'œil lui inspirent une série de cibachromes, unique, en tout point.

À 30 ans, c'est un garçon pas comme les autres. Il étudie la philologie et les sciences religieuses tibétaines, expose ses pièces d'art minimal chez Ileana Sonnabend, la riche épouse du galeriste Leo Castelli, traîne avec la bande du Montfaucon Research Center<sup>1</sup>, joue du sārāṅī, sorte de violon népalais, et improvise des musiques très spéciales avec son groupe, l'expérimental Shanghai Bureau. Bruno Stevens est un allumé. Qui touche à tout, même à la photographie. D'elle, il aime la technologie, la permanence aussi. En 1978, ses premiers essais au 35 mm noir et blanc sont « un désastre ». Les suivants, en couleur, « pas beaucoup mieux ». Par hasard, il capture un jour avec son Leica le plafond d'un café des années 50 : « Je ne sais pas comment je l'ai faite, ni quand, ni précisément où. C'est en développant beaucoup plus tard cette image parmi d'autres que j'ai réalisé que le décor que je voulais inventer existait dans la réalité. Il suffisait de le recueillir. » Parcourue de néons et cernée de miroirs, cette voûte en staff l'obsède : « Je l'ai cherchée partout pendant trois ans mais ne l'ai jamais retrouvée. Probablement parce qu'elle avait disparu. Dès que les commerces tournent, les patrons s'empressent de changer de décor pour montrer à quel point ils sont modernes. » Qu'importe, il ne s'agit pas, du moins pas encore, de faire acte de mémoire. Et puis à Paris, les cafés-bars, ça court les rues. Le Cyrano, L'Étoile d'Argent, Le Cardinal, Le Havane... ces rades a priori sans qualité ont pourtant sa préférence, à cause de leurs « reliefs un peu bizarres – sûrement pour des raisons acoustiques –, des néons qui donnent cette lumière incroyablement attractive, et des jeux de miroirs qui agrandissent l'espace ».

Il les fréquente le matin, vers dix heures. Mieux vaut être tranquille pour installer sa batterie de flashes et sa chambre 20x25, chargée de papier positif cibachrome. Positif oui, comme le réel qui l'entoure et l'absorbe : sa photographie directe, parce qu'elle s'affranchit du négatif, est une petite révolution. À deux inconvénients près : l'image, qu'il file développer dans un squat avenue de la Grande-Armée, ne peut qu'être unique, et à l'envers. Tant pis, le résultat l'emballa et fournit l'aboutissement de ses recherches conceptuelles : « Non seulement ça a marché tout de suite, mais jamais, avec un papier conventionnel, je n'aurais pu obtenir des nuances pareilles. » Parme, céladon, malabar, la palette de ses tirages ultrabrillants est celle des tubes fluorescents qui hypnotisaient déjà le photographe Léon Gimpel dans les Années folles. Comme lui, il triche : là où Gimpel superposait deux prises de vues, l'une faite au crépuscule, l'autre à la nuit tombée, Stevens télescope les sources lumineuses. Il y a celle des éclairages tungstène balayant la salle, celle du jour, et puis celle de ses flashes, recouverts de filtres teintés. Ensemble, ces faisceaux tracent les lignes paranormales de son théâtre à lui, où tout n'est qu'illusion. De cette série, il en tirera une autre, plus radicale encore, dans laquelle il braque des néons sur des rouleaux de miroirs souples. L'ensemble, shooté en studio au Polaroid, toujours en positif, s'appelle

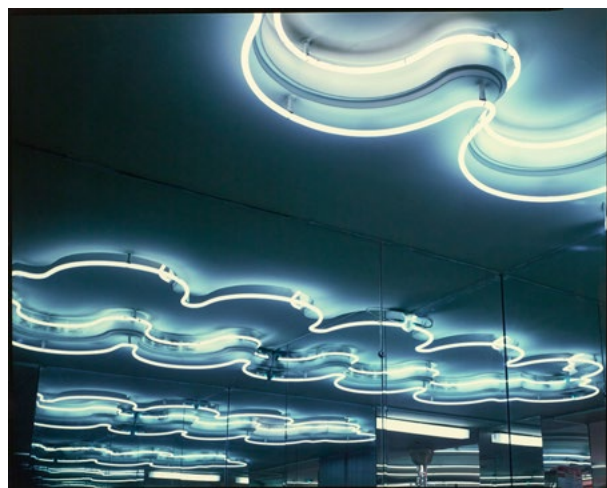
*Café-bar de l'univers*, en référence à cette fameuse scène de comptoir dans *Deux ou trois choses que je sais d'elle*<sup>2</sup>, « un plan absolument essentiel », où la voix de Godard murmure un flot de considérations sur le genre humain tandis que sa caméra se noie dans une tasse de café, cosmique.

Ces images plaisent et ne tardent pas à rejoindre les collections de privés ou les FRAC. Un succès au goût amer : du bénéfice de ces ventes conclues par la Galerie 666, aujourd'hui disparue, Stevens ne verra jamais la couleur. Même sa bonne fée Sonnabend, partie depuis à New York, n'a que faire de ces clichés « pas assez rentables », que Stevens remballa, une fois pour toutes : « Je me suis mis au tir à l'arc japonais. » De cet album, souvenir malgré lui d'un Paris révolu, ne reste qu'une quarantaine de pages dont la marie-louise porte invariablement un signe chinois, tamponné en rouge. « C'est un de mes noms de l'époque qui signifie « le vajra dans les nuages ». » Un anti-héros de la littérature chinoise, « particulièrement insignifiant et qui meurt très vite », l'un des 108 brigands dont les frasques s'étalent sur les 2 000 pages que compte le roman-fleuve *Au bord de l'eau*<sup>3</sup>. En un an, Stevens aura produit 150 tirages. Et puis plus rien. Comme son modèle Sharaku, le maître de l'estampe japonaise, disparu subitement des radars après avoir gravé sur bois quelque 150 portraits d'acteurs de Kabuki, trop ressemblants pour rencontrer le succès. « Je me dis ça pour me rassurer. »

1 Collectif de poésie graphique

2 Jean-Luc Godard, 1967

3 Roman d'aventures issu de la tradition orale chinoise, dont l'écriture est attribuée à Shi Nai'an (XIV<sup>e</sup>)



# Passion privée

## Marina Paulenka, dans le port d'Amsterdam

« Amsterdam est la seule ville qui supporte la comparaison avec Zagreb. Je peux faire du vélo, acheter des produits fermiers au marché bio, sortir avec mes amis... C'est une deuxième maison. » Pas fâchée de changer d'adresse donc, Marina Paulenka. À 34 ans, elle succède à Emilia van Lynden à la direction artistique d'Unseen, la foire qui monte et montre ce que l'on ne voit nulle part ailleurs. « Je suis très impatiente, je vais pouvoir prolonger mes activités curatoriales dans un nouvel environnement, avec une jeune équipe dont j'ai beaucoup à apprendre. ». Bouche framboise, cheveux longs ébènes et œil qui frise, Marina grandit à Vinkovci, à l'est de la Croatie, près de la frontière serbe. À l'Université de Zagreb, elle décroche deux masters, en design graphique et en photographie, avant de fonder entre amis, à seulement 22 ans, l'association Organ Vida. Sa mission ? Promouvoir la création photographique dans un pays où elle n'a pas d'histoire : « Nous étions jeunes et n'avions pas de maître. Ce que nous savons, c'est en observant que nous l'avons appris. »

Une initiative qui ne tarde pas à susciter la curiosité : en 2008, Organ Vida mute et devient un festival annuel rassemblant talents confirmés et émergents issus de la scène internationale. « Chaque année plus exigeante, la programmation se fait l'écho des problématiques socio-politiques qui agitent notre époque. » L'an dernier, la dixième édition portait la voix des femmes : tandis que « Vigilance, Struggle, Pride : Through Her Eyes » présentait les images insoumises d'Hannah Starkey, Laia Abril ou Zanele Muholi, « Engaged, Active, Aware – Women's Perspectives Now » sondait le « female gaze » dans l'œuvre de vingt artistes (Raphaëla Rosella, Cemre Yeşil & Alice Caracciolo, Peng Ke...) sélectionnées parmi six cents candidates. Le projet pensé par Marina et sa complice Lea Vene remporte un Lucie Award dans la catégorie « meilleure commissaire / exposition de l'année », coiffant au poteau la Fondation Prada ou le Getty Center. Une consécration pour Marina dont le regard se pose partout, jusque dans l'optique de son Mamiya : « Je viens d'achever une nouvelle série mais avec Unseen, je vais devoir mettre mon travail personnel sur pause. Je ne serai pas active en tant qu'artiste, ce n'est ni le lieu, ni le moment. » Il faut dire qu'elle n'aura pas de quoi s'ennuyer : « Unseen n'est pas qu'une foire, c'est aussi une plateforme en ligne, un magazine désormais biannuel et une fondation. » En attendant septembre prochain et sa première édition en tant que capitaine du navire, elle confie déjà vouloir changer la donne : commissaires invités, éducation à l'image, vente en ligne... Son credo ? « Révéler de nouveaux talents et les montrer toute l'année, pas qu'en septembre. Unseen est en pleine transition et je me réjouis d'en faire partie. »

## Michel Poivert, l'état de grâce

« Je suis un homme de cause. » Regard habité cerclé de montures noires, manières affables, l'homme-orchestre (historien, professeur, auteur, commissaire, critique, théoricien) nous reçoit entre deux rendez-vous avec ses poulains théasards. C'est que Michel Poivert, la cinquantaine fringante, va au-devant des gens, qu'il aime, assurément. Président de la Société française de photographie de 1996 à 2010, il distribue depuis son temps sans compter : responsable de la chaire d'histoire de la photographie à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne, codirecteur du Master Histoire de la photographie à l'École du Louvre, conseiller très particulier de la banque Neufilze OBC pour sa collection d'entreprise et depuis septembre 2018, président de l'association de préfiguration du Collège International de Photographie du Grand Paris (CIPGP), projet fleuve qui devrait bientôt voir le jour sur le site de l'ancienne usine des eaux d'Ivry-sur-Seine... Poivert cumule les mandats mais pour lui, l'essentiel est ailleurs : « Je

sais maintenant pourquoi je m'intéresse à la photographie : pour écrire. » Une révélation tardive, annoncée en juin 2018 dans artpress : l'article, intitulé « L'écriture de photographie », revenait sur sa façon de recourir à la fiction « pour produire une autre image ». Face aux travaux d'Aurélié Pétreil, de Gregory Crewdson ou de Philippe Chancel, dont il signait cet été le commissariat de la rétrospective « Datazone » à Arles, s'accomplit une « œuvre clandestine » : sur ces artistes et quelques autres qui, par chance, sont dans la « déprise », il pose un « regard virginal ». Pour l'heure, plusieurs chantiers l'absorbent : un livre-somme (420 pages) à paraître chez Textuel, qui retrace un demi-siècle de photographie française depuis les années 1970, le commissariat d'un solo show de Laura Henno, « Radical Devotion », plongée sans fard dans la cité perdue de Slab City, à l'Institut pour la photographie des Hauts-de-France à Lille, et puis surtout, le lancement du CIPGP. Après une série de rencontres très suivies sur la « post photographie » ou « l'héliogravure d'actualité », d'autres temps forts précisent encore cette « structure inédite, à la fois conservatoire, centre d'expérimentation et université libre : l'idée est de documenter notre naissance et de mener des actions directement orientées sur les valeurs qui vont être les nôtres, la connaissance et la transmission des savoir-faire ante numérique. » Au programme, notamment, le lancement du Prix du tirage Collection Florence & Damien Bachelot (qui récompense le couple bien assorti tireur-photographe), le soutien de cadre en seine choi, dernier laboratoire au monde pratiquant le tirage cibachrome, sans oublier la Grande Leçon de l'année, qui, dans le prolongement de la session inaugurale tenue par Jean-Luc Moulène à la Manufacture des Céillets, sera cette fois donnée par Christian Milovanoff à l'auditorium du Louvre... Aux photographes, ce « peuple minoritaire qui se pense dans l'adversité », Poivert prédit un avenir radieux. Mieux, « un état de grâce » : « Je suis très optimiste. La France, peut-être parce qu'elle est à la pointe d'une transformation, n'a jamais été, dans le domaine de la photographie, aussi proluxe. »

## Nour Salamé, mille et une lignes

Paume de la main. C'est, en arabe, ce que la lettre Kaph veut dire. C'est aussi le nom de la maison d'édition fondée à Beyrouth par Nour Salamé en 2015. Rien ne la prédisposait au monde des livres. Fille du gouverneur de la Banque du Liban, elle s'oriente sans surprise vers les chiffres : après une enfance faite d'allers-retours entre un Liban en guerre et Paris, elle revient au pays comme la paix en 1993 poursuivre des études de commerce. Diplôme en poche, elle est recrutée par la firme Deloitte et enchaîne durant trois ans des missions pour Chanel, Valeo ou Peugeot en tant que consultante en management, avant de rejoindre le service marketing de L'Oréal au sein de la division Luxe. On est bien loin des intrigues de l'édition indépendante. C'est auprès de Nada, sa mère, qui publie à compte d'auteur des ouvrages sur l'art de la table, qu'elle fera ses premières armes. Avec elle, Nour sort en 2008 Dream Homes of Lebanon, un table book répertoriant vingt-trois intérieurs d'exception. La même année, elle visite à Dubaï l'exposition « Lebanese Stories » : la commissaire Tamara Inja-Jaber y montre Yvette Achkar, Paul Guiragossian... des artistes dont Nour ignore tout. Curieuse, elle cherche à se documenter, en vain : « Ici, les gens jettent leurs lettres, leurs photos. Ils ont tellement perdu qu'ils ne se raccrochent pas à leurs souvenirs. Il n'y a pas d'histoire officielle, c'est comme un déni, une amnésie volontaire. » Avec l'historienne d'art Marie Tomb, elle ouvre alors une enquête : « J'ai visité 70 collections et tout archivé. À partir des 5 000 œuvres photographiées, nous avons, avec un comité, sélectionné 60 artistes actifs avant la guerre civile. » Quatre ans plus tard, en



octobre 2012, *Art From Lebanon – Modern and Contemporary Artists, Part I: 1880-1975* sort enfin des presses. La parution crée l'événement. Vient ensuite une rencontre décisive, celle de Ziad Antar, cinéaste et photographe libanais. « Il préparait une exposition et m'a confié : [s'il n'y a pas de livre, tout ce que j'ai fait va disparaître] ». Pour Nour, c'est tout vu. « J'ai créé la structure en deux mois, trouvé un distributeur, Les presses du réel, qui a tout de suite cru au projet. » Depuis Kaph Books, qui collabore activement avec la Saradar Collection, le Louvre Abu Dhabi ou la Arab Image Foundation (AIF), défend partout la création made in Moyen-Orient : sur les foires du livre de Londres, Berlin, Amsterdam ou New York, la maison diffuse son catalogue, menu mais exigeant. La photographie y tient une place de choix, comme en témoigne le très bel essai *Sur la photographie, croisant les avis de quarante contributeurs sur la fabrique de l'image au Liban*. Et Salamé de conclure en toute humilité : « Tout s'efface. Ma mission n'est pas de réparer mais de garder une trace de ce qui s'est passé. On ne pourra jamais être exhaustif mais au moins, les artistes de la région auront un point de référence. »

### Quentin Bajac, le charme discret de la photographie

À voix basse, Quentin Bajac décrit l'itinéraire qui l'a vu promener sa silhouette gracile du quai Anatole-France à la piazza Beaubourg, jusqu'aux trottoirs de Midtown à Manhattan, avant de rentrer fouler les allées du jardin des Tuileries. Bajac est cet homme discret, ce réservé que tout le monde s'arrache. « Je suis de la dernière génération des conservateurs qui se sont lancés en photographie sans y avoir été formés. » Diplômé de Sciences Po Paris et de l'Institut national du patrimoine, Quentin Bajac entre musée d'Orsay en 1995. « La photographie m'a séduit mais j'étais loin d'être un spécialiste. J'ai commencé à en apprendre plus sur son histoire. De là à vouloir en faire carrière... » En 2003, il rejoint le Cabinet de la Photographie du Centre Pompidou : « J'avais envie de revenir à mes premières amours : les XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Il y a peut-être eu ici une certaine forme de volontarisme. » Ruse de sioux ? Plutôt cadeau de la providence : « Si ma carrière paraît rétrospectivement ordonnée, elle n'a en réalité pas fait l'objet d'une construction. J'ai surtout eu la chance de me voir confier très tôt des commissariats d'expositions ». « William Klein » (2005), « La Subversion des images » (2009)... La liste est longue, comme celle des ouvrages de référence dont il est l'auteur.

Promu en 2010 à la tête du Cabinet de la Photographie du Centre Pompidou, il n'est pas au bout de ses surprises quand trois ans plus tard, le MoMA lui fait du pied pour y occuper les mêmes fonctions. L'aventure transatlantique durera cinq ans. Mais Paris sera toujours Paris. Candidat malheureux en janvier 2018 à la direction de la Maison Européenne de la Photographie (MEP), il fait en revanche dix mois plus tard l'unanimité auprès du conseil d'administration présidé par Alain-Dominique Perrin qui le nomme à la tête du Jeu de Paume. Dans le *New York Times*, on lit que le frenchie rejoint une institution « small but influential ». « Une définition assez juste » selon l'intéressé. Du reste, il lui tarde de « travailler avec un autre modèle ». Car si le Jeu de Paume peut difficilement rivaliser avec la « puissance de feu » du vaisseau amiral, il a l'avantage d'être un centre d'art hybride, tourné vers l'image totale, immobile, en mouvement, d'hier, d'aujourd'hui. Exception faite de l'hommage à Peter Hujar qui marque cet automne son premier geste, il faudra attendre janvier 2021 pour découvrir ce que Bajac nous réserve. De ses intentions, on sait qu'il fera la part belle au thématique, contrairement à Marta Gili qui avait en douze ans bâti « l'essentiel de son programme sur le monographique », lancera « une relecture des 50 dernières années, pour voir ce qui surnage, ce qui a disparu ». Parce qu'il n'a « évidemment pas vocation à signer tous les commissariats », il compte bien en confier à des cinéastes ou plasticiens, pour recueillir leurs témoignages infiltrés sur ce qui fait image. Surtout, « repenser le soutien à la très jeune création ». De quoi envoyer la programmation Satellite en orbite.

### Bonaventure c'est Bonaventure

Avec son gavroche et son costume trois pièces, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung a l'élégance bigarrée des sapeurs. Quand il s'exprime, c'est avec le phrasé solennel de ceux qui savent à peu près tout et parlent plusieurs langues. Bonaventure, camerounais, 42 ans, est docteur. Pas en histoire de l'art, mais en biotechnologie. Alimentaire puis médicale, la discipline le fascine au point de décrocher un post-doctorat en biophysique. « J'ai toujours consacré une place à l'art, à côté ou au milieu. » Fils d'anthropologue, biberonné aux écrits des grands penseurs du panafricanisme, Bonaventure a le goût du discours, « non pas comme bavardage mais comme exercice critique. »

En 2009 il fonde à Berlin S A V V Y Contemporary (averti en anglais), un centre d'art contemporain pensé comme un « laboratoire d'idées ». Une décennie plus tard, quand on lui demande son avis sur la place de l'art africain à l'international, il ne crie pas victoire : « Les choses ont changé, mais il y a encore beaucoup à faire, comme le prouve la récente polémique sur l'absence de photographes africains au programme des Rencontres d'Arles. Combien d'Africains connaissez-vous à la tête d'institutions en France ? La notion de progrès me laisse perplexe parce qu'elle nous rend satisfaits, donc paresseux. » Les africains, grands oubliés ? Bonaventure, lui, est partout : en 2017, il intègre l'équipe curatoriale de la documenta 14 à Athènes et à Cassel avant d'être invité l'année suivante à la Biennale de Dakar (Dak'Art). En mai dernier, avec la bande du « Miracle Workers Collective », il inaugure le Pavillon de la Finlande à la Biennale de Venise. L'an prochain, il signera la direction artistique de la quadriennale de Sonsbeek à Arnhem, aux Pays-Bas. Une foule de projets animés d'un même engagement : « La notion de l'art pour l'art, apolitique, n'a jamais existé. La volonté d'échanger avec les artistes est au cœur de tout ce que j'entreprends. Nous sommes arrivés aux limites de notre vocabulaire, seuls les artistes peuvent nous aider à comprendre ce qui se trame autour de nous. »

Même combat au Mali où il prend les rênes des Rencontres de Bamako, la biennale africaine de photographie fondée en 1994. La 12<sup>e</sup> édition se laisse porter par les « courants de conscience » : un hommage à l'album éponyme conçu en 1978 par le pianiste sud-africain Abdullah Ibrahim et le drummer américain Max Roach, lui-même référence à la méthode littéraire théorisée par William James, à laquelle s'adonnent James Joyce, William Faulkner ou Virginia Woolf, qui couchent sur le papier le flux indompté de leurs pensées. Dans un temps d'hyper visibilité où paradoxalement, « le sens de la vue semble amputé de son pouvoir », Bonaventure veut « réfléchir aux possibilités de la vision », envisager la photographie comme monologue intérieur. Le fleuve Niger, « veine essentielle » du continent africain, sert ici de « symbole métaphorique » pour parler de la « concaténation de dividendes » que forme le vaste monde. Surtout de ce qui se joue entre l'Afrique et sa diaspora, puisqu'en définitive « on ne peut pas réduire l'Afrique à sa géographie. »

### Damien Bachelot, passion privée

« Phénoménal ». C'est le mot qui lui vient pour qualifier un portrait de Carl Moon, Un indien navajo à la Curtis, acheté en avril dernier à New York sur un stand de l'AIPAD 1. « Quand vous l'avez entre les mains, il vous emporte. C'est beau à en pleurer. » Lorsqu'il parle tirage, l'entrepreneur Damien Bachelot devient lyrique. Parmi les quelque huit cent pièces de sa collection, initiée en 2003 avec Florence son épouse pour le compte de sa société de conseil stratégique Aforge Finance, il n'y a pas d'exception : toutes sont rares, vintage, originales ou en édition très limitée. Scrupuleux, il en a tracé la provenance après les avoir longuement regardées : « L'achat en ligne est une aberration totale. Un collectionneur de photos, c'est d'abord un collectionneur d'objets. » Un objet qui pour lui se doit d'être au plus près de l'intention de son auteur. C'est ce supplément d'âme que le Prix du tirage Collection Florence et Damien Bachelot, lancé en septembre dernier par le

26 Collège International de Photographie du Grand Paris, entend consacrer : en avril 2020, un premier duo tireur-photographe se verra doté de 10 000 euros. Une récompense qui, plus qu'une conjugaison de savoirs faire, vient saluer une complicité. Celle qui unissait Voya Mitrovic à Josef Koudelka, lequel a tout bonnement renoncé, depuis la disparition de son tireur fétiche, à imprimer de nouvelles images.

Des histoires pareilles, Damien Bachelot en connaît des tas. Comme celle de Saul Leiter, peintre discret et coloriste hors pair dont il possède 41 tirages, pour la plupart utilisant le procédé Cibachrome : « Un vieux monsieur extraordinaire de simplicité, pas dupe de sa réussite, arrivée sur le tard. » On l'aura compris, Florence et Damien fonctionnent au coup de cœur, guidés par les seules affinités électives qui les lient aux artistes, galeristes, conservateurs rencontrés à Arles ou dans les allées de Paris Photo : « Je ne suis paradoxalement pas passionné par la photographie, mais par le lien social que l'on crée autour. » S'ils s'entourent, dès leurs débuts, des conseils avisés d'experts, notamment ceux de Sam Stourdzé, ils savent aussi s'affranchir de ce solide réseau d'initiés. Damien Bachelot est un homme libre, libre de craquer pour un tirage d'époque des Abdullah Frères, qui n'a d'autre valeur que celle de lui rappeler son Algérie natale, une pièce de musée signée Diane Arbus, une vue de Notre-Dame de Paris en feu par Cyrus Cornut, ou un autochrome anonyme d'un jardin de plantes succulentes sur la Côte d'Azur. « On ne fait jamais de choix qui soit dicté par autre chose que notre volonté. » Un bon vouloir que vient parfois contraindre leur porte-monnaie, car comme il ne manque jamais de le rappeler, il ne joue pas dans la même catégorie que les poids lourds du CAC 40. Qu'importe, il peut se vanter de posséder la collection privée, « voire institutionnelle », la plus prestigieuse de l'Hexagone. Un trésor partagé puisqu'il œuvre à le diffuser à travers une politique active de prêts et d'expositions, comme en ce moment au Salon de la Photo où le commissaire Simon Edwards dévoile les regards contemporains (Mitch Epstein, Stéphane Couturier, Philippe Chancel, Véronique Ellena) d'un ensemble essentiellement bâti autour de signatures humanistes (Édouard Boubat, Brassai, Robert Doisneau) et d'icônes américaines (Lewis Hine, Sid Grossman, Bruce Davidson) ; ou encore par le biais de son inventaire en ligne : « Un outil développé pour nos enfants qui se sont progressivement approprié la collection. » Car cette passion privée, que loue François Cheval, reste avant tout une histoire de famille : la suite, ce sont leurs trois garçons qui l'écriront.



# Le temps suspendu

Inlassablement, de 1883 à sa mort en 1926, Monet retouche la toile vivante qui l'entoure et l'absorbe : Giverny, son royaume.

C'est au pied des collines qui longent la vallée de la Seine, à soixante-dix kilomètres de Paris, là où la rivière de l'Epte et le Ru, le petit cours d'eau qui lui sert de bras, séparent la Normandie de l'Île-de-France, que s'étend le village de Giverny. Un nom indissociable d'un autre, celui de Claude Monet qui y élit domicile en avril 1883 pour ne plus le quitter. Quand les deux se rencontrent, le village et l'homme, a priori, tout les sépare : l'un est un hameau sans histoire cerné de prairies tirant une large langue entre le fleuve et les falaises reculées, où de simples gens vivent et travaillent la terre avant d'y mourir, paisibles. L'autre est un peintre lancé dont la réputation n'est plus à faire. Qu'allait-il faire dans cette bourgade de trois cents âmes lui, le peintre de la vie moderne ? Créer en paix, à en croire son bon ami Octave Mirbeau : « Paris avec ses fièvres, ses luttes, ses intrigues qui broient les volontés et détruisent les courages, ne pouvait convenir à un contemplateur obstiné, à un passionné de la vie des choses. Il habite la campagne dans un paysage choisi, en constante compagnie de ses modèles; et le plein air est son unique atelier. Et c'est là que, loin du bruit, des coteries, des jurys, des esthétiques et des hideuses jalousies, il poursuit la plus belle, la plus considérable parmi les œuvres de ce temps ».

## Partie de campagne

À Giverny, Monet ne vient pas seul : Jean et Michel, les deux fils que lui a donnés Camille, sa première compagne, emportée à trente-deux ans quatre ans plus tôt, Alice Hoschedé qu'il épousera en 1892 et puis Suzanne, Blanche, Germaine, Marthe, Jacques et Jean-Pierre, progéniture de sa première noce avec le collectionneur et mécène Ernest Hoschedé... Ils ne sont pas un mais dix à prendre leurs quartiers dans la propriété du Pressoir, une ferme longue et basse flanquée d'une grange et d'un jardin immense. Sept ans plus tard, en novembre 1890, Monet, « certain de ne jamais retrouver une si belle installation, ni un si beau pays », acquiert le domaine pour 22 000 francs grâce aux généreuses avances consenties par son marchand hyperactif et soutien inconditionnel, Joseph Durand-Ruel. Monet a 50 ans et rêve d'être chez lui quelque part : depuis sa jeunesse écoulée au Havre, sa vie n'a été qu'un long cabotage le long de la Seine. Giverny sera sa destination finale, à la fois point d'ancrage, terre d'asile et mine d'inspiration : « Je suis dans le ravissement, Giverny est un pays splendide pour moi » écrit-il à Théodore Duret, à peine arrivé. Ravi mais agité, il s'évadera souvent des terres plates de l'Eure, attiré par d'autres horizons – Riviera (1883-1884, puis 1888), Pays-Bas, Etretat et Belle-Ile (1886), Creuse (1889), Norvège (1895), Londres (1903), Venise (1908). Partout ailleurs, il lui tarde « de revenir reprendre (sa) vie de campagne » : « Je n'aspire qu'à une chose, c'est prendre le chemin de Giverny et y trouver le calme » confesse-t-il à son galeriste Georges Petit en 1889. Une tranquillité vite menacée : son refuge normand intrigue et devient, entre 1885 et 1915, le berceau d'une florissante colonie d'artistes venus de loin, d'Amérique surtout. Si Monet se lasse de cette foule envahissante – « J'ai toujours mieux travaillé dans la solitude et d'après mes seules impressions » – il reçoit volontiers ses compagnons d'autrefois (Sisley, Pissarro, Berthe Morisot, Mallarmé, Rodin, Manet, Renoir, Caillebotte et même Cézanne) comme ses intimes (Gustave Geffroy, Octave Mirbeau, Georges Clemenceau, Sacha Guitry). Un cercle d'initiés qui sait le privilège de fouler la ville nénuphar, au point d'en rapporter les précieux témoignages – écrits, peints, photographiés – qui en construiront la légende. Du reste, Giverny n'est pas une ville mais une principauté sur laquelle Monet règne en maître.

## Scènes d'intérieur

« Je pense bien à toi comme à tous dans cet intérieur à notre goût » écrit Monet à Alice en janvier 1895. Il est en Norvège et sa maison lui manque. C'est le « spleen de Giverny », un mal du pays qui l'étreint chaque fois qu'il s'en éloigne, tout aimanté qu'il est par ce « décor d'existence » laissé, entre les murs, aux bons soins d'Alice. Tout est exquis dans cette bâtisse rustique aux volets verts qui disparaît l'été venu sous la vigne vierge et à laquelle le crépis de mortier rose donne de faux airs exotiques. Boiseries simples, horloge comtoise, meubles traditionnels et couleurs franches, on est loin des arrangements bourgeois tartinés du « gris Trianon » alors en vogue dans les intérieurs parisiens. Au rez-de-chaussée, il y a l'épicerie, la cuisine en carrelage de Rouen, la salle-à-manger jaune d'or et le salon bleu, envahis d'estampes japonaises, et puis son premier atelier percé d'une grande baie vitrée, très vite reconverti en fumoir, façon musée personnel. À l'étage, il y a sa chambre sobre où veillent les toiles de Cézanne, Renoir, Boudin ou Signac et depuis laquelle, chaque matin, il contemple, pas peu fier, l'objet de son affection, « son luxe et sa gloire » selon l'historien Louis Gillet, pour lequel il était prêt à faire « des folies comme un roi pour une maîtresse » : son jardin.

## La fabrique du paysage

Dès son arrivée, le Clos normand, ce terrain de jeu d'un hectare, polarise toute son attention : dans ce verger, il va enfin pouvoir répliquer ce que ses yeux ont vu, de Hyde Park à Bordighera, y mettre en pratique les leçons apprises à Vétheuil ou à Argenteuil au contact de Gustave Caillebotte, féru comme lui d'horticulture. « Monet connaissait les grands pépiniéristes, lisait *Country Life*, le magazine de l'aristocratie anglaise, fouillait les catalogues de plantes. Il aimait les nouveautés » assure James Priest, l'un des chefs jardiniers ayant œuvré à la renaissance de Giverny suite au décès du peintre. Comme en atteste l'épaisse « correspondance de jardinage » qu'il entretient avec ses complices Clémenceau, Mirbeau et Geffroy, on ne dit rien quand on dit que Monet a la main verte : il se fournit en graines, en bulbes et en arbustes chez Truffaut et Vilmorin, commande ses nymphéas chez Latour-Marliac, s'aventure même à des croisements d'espèces rares qu'il se procure au Japon ou à Londres. Dès que ses finances le lui permettent, il s'adjoint les services d'un chef jardinier, Félix Breuil, qui, avec une équipe de cinq hommes, suit ses instructions à la lettre. Car Monet dirige la manœuvre d'un navire, son jardin, avec l'assurance de celui qui sait où il va : dans la grande allée centrale encadrée par deux ifs qui relie du nord au sud la maison au chemin du Roy, il fait arracher les buis et abattre les épicéas qu'Alice aimait tant pour y tendre des arceaux métalliques, bientôt recouverts de rosiers grimpants. Les pommiers sont remplacés par des cerisiers et des abricotiers du Japon. Tout le reste est géométrie : il aligne des carrés de couleurs où poussent, pêle-mêle et pourtant ordonnées, vivaces et plantes annuelles. Jonquilles, tulipes, narcisses, iris, pavots d'Orient, pivoines, capucines, rhododendrons, dahlias, orchidées, chrysanthèmes... les saisons passent et emportent avec elles le mystère de cet éden dont les savants jeux de perspective rappellent les principes du land art. Pour Georges Clémenceau, il serait vain d'inventorier les lois auxquelles obéissent ces pelouses : « Il n'est pas besoin de savoir comment il fit son jardin. Il est bien certain qu'il le fit tel que son œil le commanda successivement, aux invitations de chaque journée, pour la satisfaction de ses appétits de couleurs ».

## La possibilité d'une île

En février 1893, Monet annexe une nouvelle parcelle de terrain au Clos Normand de l'autre côté de la voie ferrée qui relie Gisors à Vernon. Là, il creuse un premier bassin, bientôt envahi de nymphéas, qu'il enjambe en 1895 d'un pont japonais enguirlandé de glycines et peint en vert, contrairement à l'usage nippon. Ce n'est que dix ans plus tard, en 1902, après avoir obtenu, non sans peine, l'autorisation de détourner le cours du bras de l'Epte, que l'île artificielle baptisée « jardin d'eau » prendra son visage définitif, avec sa jungle de bambous, ginkgos biloba, érables et saules pleureurs.

Au cours des quinze premières années de sa vie à Giverny, Monet ne peint pas son jardin. Il le fabrique. À l'exception d'une vue du Clos normand (*Le Jardin de Monet à Giverny*, 1895), il évite soigneusement de représenter le paysage entrain de se faire, élisant l'essentiel de ses motifs aux abords de sa propriété : il peint les meules du champ voisin (1888-1891), les peupliers qui bordent l'Epte à peine deux kilomètres plus loin (1891-92), la cathédrale Notre-Dame de Rouen (1892-95). La géographie l'absorbe et avec elle, sa manière se systématisé : il troque la campagne de peinture contre la série avant de céder à l'appel de la répétition, la représentation exclusive du même motif. Et de se frayer un passage vers l'abstraction.

Le tournant du siècle marque un virage décisif : désormais, il ne compose que des variations sur un même thème, son parc d'attractions et ses effets spéciaux. Sur les quelques quatre cent tableaux qu'il produit de 1900 à sa mort en 1926, plus de la moitié raconte la vie aquatique de son cher et tendre étang : « Sachez que je suis absorbé par le travail. Ces paysages d'eau et de reflets sont devenus une obsession. C'est au-delà de mes forces de vieillard, et je veux cependant arriver à rendre ce que je ressens. J'en ai détruit. J'en recommence » avoue-t-il à Geffroy en 1908. Le jardin agit sur lui comme un fétiche narratif, un terrain de fiction que l'espace de la toile active. Muse ultime, il est le véhicule de sa pensée, l'instrument d'une entreprise méditative radicale dont le cycle monumental des *Grandes Décorations* fournit l'aboutissement. Offert à la France un mois après l'Armistice, le tableau-fleuve rejoint les salles ovales de l'Orangerie en 1927, quelques mois après la mort du maître, dans une installation immersive donnant « l'illusion d'un tout sans fin, d'une onde sans horizon et sans rivage ».

## Il faut sauver Giverny

Quand Monet meurt en 1926, Blanche veille sur ce que son beau-père n'aura jamais considéré comme un simple habitat mais comme un environnement, avec ses rites et son microclimat. Lorsqu'à son tour elle s'éteint, en 1947, la lourde tâche revient à Michel, le dernier héritier du peintre. C'est un domaine bien négligé que celui-ci lègue à sa mort en 1966 à l'Académie des Beaux-Arts : la propriété est délabrée, le jardin a disparu sous les ronces et l'étang n'est guère plus qu'un marécage. Il faudra attendre la fin des années 70 et l'intervention de Gérard Van der Kemp pour que Giverny renaisse. Ancien conservateur en chef au château de Versailles, fraîchement retraité, il est l'homme de la situation : capitalisant sur son réseau de riches mécènes américains, il orchestre la rénovation du domaine, épaulé par le jeune chef jardinier Gilbert Vahé. En 1980, la Fondation Claude Monet est créée, et le 1<sup>er</sup> juin, la propriété ouvre ses portes au public. On attend 7 000 visiteurs sur l'année, il en vient 70 000. Depuis, le succès ne se dément pas. Chaque année, du 1<sup>er</sup> avril au 1<sup>er</sup> novembre, ils sont 500 000 à emprunter les allées où se promenait il y a cent ans, bienheureux, l'impressionniste à la barbe blanche, chapeau vissé sur la tête et cigarette de papier maïs aux doigts.



# L'art au tapis

Inaugurée en juillet 2016, la Cité internationale de la tapisserie d'Aubusson n'a pas tardé à convertir un patrimoine séculaire délaissé en un art bien vivant. En témoignent deux commandes d'exception naviguant entre l'univers fantastique de Tolkien et la mythologie 2.0 de Clément Cogitore.

« Il nous manquait une tenture grand public ». C'est ainsi qu'Emmanuel Gérard, directeur de la Cité de la tapisserie d'Aubusson, évoque la genèse de la vaste opération séduction baptisée « Aubusson tisse Tolkien », lancée en janvier 2017. J. R. R. Dire que ces trois initiales rassemble est un doux euphémisme : auteur du best-seller « Le Hobbit » (1937) et de la trilogie culte « Le Seigneur des anneaux » (1954) portée à l'écran façon blockbuster par le cinéaste néo-zélandais Peter Jackson, John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973) jouit d'une solide *fanbase*. « Si on parle de ses livres, cela représente une communauté de 25 à 35 millions de personnes. Si on pense aux films, on arrive à près de 300 millions à travers le monde » estime Emmanuel Gérard. Succès assuré donc pour ce projet sans précédent qui catapulte le savoir-faire creusois, labellisé patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO en 2009, dans l'univers « *fantasy poésie* » de la Terre du Milieu. Hasard ou coïncidence, l'histoire a tout d'une saga. Introduits par les éditions Christian Bourgois, Emmanuel Gérard et Bruno Ythier, conservateur de la Cité, rencontrent en 2013 Christopher et Baillie Tolkien dans leur maison de Haute-Provence. Séduits par la perspective d'une valorisation de l'œuvre graphique de leur père et beau-père, ils entament les négociations qui aboutiront fin 2016 à la signature d'une convention avec le Tolkien Estate. Une convention qui prévoit d'ici 2021 le tissage de treize tapisseries murales et d'un tapis inspirés de quatorze aquarelles et dessins conservés à la Bodleian Library d'Oxford. Des originaux qu'il a d'abord fallu numériser en janvier 2017 avant qu'un comité scientifique composé de Bruno Ythier, de la peintre-cartonnière Delphine Mangeret et du lissier René Duché, meilleur ouvrier de France aujourd'hui retraité, ne définisse au printemps le très strict cahier des charges de tissage. Objectif ? Assurer la cohérence de cette série exclusive, articulée en quatre sous-ensembles – *Les Lettres du Père Noël* (adressées par Tolkien entre 1920 et 1942 à ses quatre enfants), *Le Hobbit*, *Le Seigneur des anneaux*, ainsi que *Le Silmarillion* (manuscrit publié à titre posthume en 1977 par Christopher Tolkien). « On ne produit pas quatorze tapisseries mais une tenture, au sein de laquelle nous devons retrouver une certaine homogénéité » prévient Bruno Ythier. « Pas de chinés, que des aplats, des tons purs, très peu de couleurs » détaille France-Odile Crinière-Perrin, responsable de l'Atelier A2, venu à bout de l'épisode pilote, la toute première tapisserie de la tenture, dévoilée le 6 avril 2018 après trois mois et 1750 heures de travail. Une technique exigeante, les passages entre deux couleurs étant traité par rayure ou battage, qui ne laisse pas de place à l'erreur. « C'est un revival de l'écriture technique employée à la fin du Moyen Age et au début de la renaissance » commente Bruno Ythier. Une manière remise au goût du jour dans les années 30 par Marius Martin, directeur de l'École Nationale d'Art Décoratif d'Aubusson et théoricien du renouveau de la tapisserie : tout se passe comme si Tolkien en personne avait porté ses dessins aux ateliers d'Aubusson. En somme, ce sont 130 m<sup>2</sup> de laine, fournie par la Filature Terrasse de Felletin, commune voisine d'Aubusson, et teinte par l'artisan

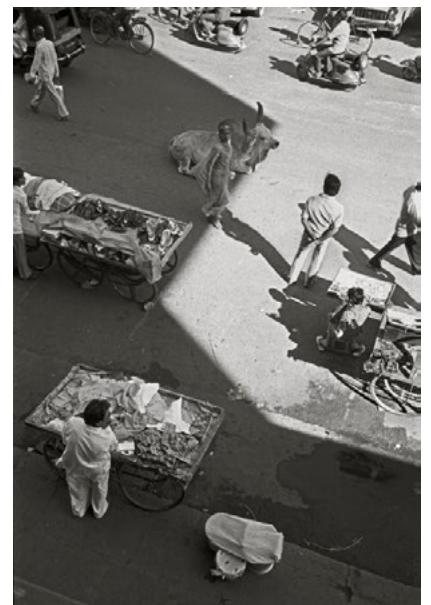
coloriste Thierry Roger selon un nuancier de 170 couleurs, qui passeront entre les mains expertes des ateliers de la région, sélectionnés sur présentation d'échantillon. À ce jour, quatre « tombées de métier » – « *Bilbo comes to the Huts of the Raft-Elves* » confiée à l'Atelier A2, « *Halls of Manwë – Taniquetil* » sortie de l'atelier Pinton, « *Glórund sets forth to seek Túrin* » et « *Christmas, 1926* » réalisées par l'atelier Patrick Guillot – ont déjà créé l'événement. Alors que deux pièces seront présentées cet automne dans le cadre du grand hommage que rendra la BnF au romancier britannique, on murmure que le Getty de Los Angeles s'apprête à formuler une demande de prêt pour l'ensemble de la tenture. La tapisserie, ultime objet du désir ? C'est du moins le pari que fait Emmanuel Gérard, à coups d'appels à projets, de « commandes mécénées » ou d'« éditions déléguées » fédérant les poids lourds du marché de l'art contemporain. Dernier projet en date, « *Ghost horseman of the Apocalypse in Cairo, Egypt* », une tapisserie signée par celui à qui tout sourit, Clément Cogitore, lauréat, entre autres, du Prix Marcel Duchamp 2018. Son sujet, une image mystère, une capture d'écran d'une scène de foule baignée d'un drôle de halo lumineux, prise lors de la révolution égyptienne : retransmise par une chaîne américaine, la séquence ne tarde pas à défrayer la chronique quand internautes et spectateurs croient voir dans cette pure et simple aberration optique le spectre du quatrième cavalier de l'Apocalypse chez Saint-Jean. Saisi par cette faculté de « créer de la fiction, une mythologie dans un magma de pixels qui raconte peu de choses », Clément Cogitore replace ce document « dans la tradition de la représentation de la bataille, de l'épopée », celle des grandes tentures narratives médiévales : « La Bataille de San Romano de Paolo Ucello, par son rythme, la présence des corps et des chevaux, est le bon fantôme qui hante ce projet. » Si « la confrontation entre l'algorithme de compression d'une image et la main du lissier » sert ici de fil rouge, l'œuvre n'en reste pas moins une vraie gageure technique pour l'Atelier A2 en charge du tissage : il s'agit d'interpréter en gros points (6 portées), en chiné et en très grand format (5 mètres sur 2) un fichier numérique ultra basse définition absolument dépourvu de détails. « C'est une image que je voudrais mettre en scène avec une lumière particulière » annonce l'artiste. Rendez-vous fin juin à la Scène Nationale Aubusson pour découvrir son tapis connecté.



# Les choses comme elles sont

En un mouvement contraire, deux lianes enroulées s'étirent et se recroquevillent, impériales et timides, dans l'angle d'un canapé sombre recouvert d'un tissu indien. Exquis jeu de jambes, tout en retenue et pourtant diablement sensuel. Elle porte des Roger Vivier et tient entre ses mains délicates un livre dont on ne saura jamais le titre. On ne voit pas son visage et c'est tant mieux. L'image est d'Henri Cartier-Bresson, l'œil du siècle, qui, à cet instant précis, n'a d'yeux que pour sa future femme, Martine Franck. C'est fou ce que ces jambes disent. Une éducation, un tempérament, l'amour aussi. Au bout de ces jambes, hors-champ, il y a une voix, grave, aristocrate, et puis un regard, clair, infiniment tendre. À propos de Martine Franck, deux images surgissent chez Agnès Sire, commissaire de la rétrospective événement qu'elles préparaient à quatre mains depuis 2011 : un éclat de rire d'abord – « Martine avait un rire fracassant. Henri disait toujours qu'il était tombé amoureux d'elle en l'entendant rire ». La piscine, ensuite : « Elle se préparait méthodiquement et crawlait longuement dans le bassin, avec une cadence régulière et légère. L'eau ne semblait lui opposer aucune résistance. » Bien née – à Anvers en 1938, dans une famille de collectionneurs d'art moderne –, « tout et rien ne la destinait à la photographie ». Martine Franck grandit entre les États-Unis, l'Angleterre et la Suisse. Sans surprise, elle se tourne vers l'histoire de l'art qu'elle étudie à Madrid puis à l'École du Louvre, où elle signe un mémoire sur l'influence du cubisme en sculpture. En 1963, un revers amoureux l'entraîne sur les routes d'Extrême-Orient. Un voyage initiatique, entrepris avec sa complice Ariane Mnouchkine, qui lui laissera une empreinte indélébile : « J'ai le souvenir de la beauté partout, les visages, les paysages, les gestes, les objets usuels que je prenais tant plaisir à photographier : je n'avais jamais été aussi heureuse ni aussi libre. » De retour à Paris, elle assiste Eliot Elisofon et Gjon Mili dans les laboratoires de Time-Life. Elle ne tarde pas à croiser la route d'Henri Cartier-Bresson, de trente ans son aîné. Hasard ou providence, il tourne alors le dos à la photographie pour se consacrer au dessin. À vrai dire, partager la vie d'un monstre sacré, Martine Franck s'en accomode plutôt bien : « Je ne crois pas avoir souffert de sa notoriété [...] Il n'avait pas le goût d'être pédagogue. » La voie est libre et elle peut alors, en toute indépendance, exercer son métier : elle travaille pour la presse outre-Atlantique (Life, Fortune, Vogue), suit à la trace la troupe du Théâtre du Soleil, connaît la ronde des agences – elle intègre VU en 1970, participe à la création de Viva en 1972, avant de rejoindre en 1983 la bande des filles de Magnum – Susan Meiselas, Inge Morath, Marilyn Silverstone... Lentement, elle dessine les contours de sa pratique : instantané, noir et blanc, composition sûre, cadrage impeccable, force tranquille. Quand il s'agit de qualifier sa manière, elle répond, sans-façon : « classique ». « À l'époque, les photographes cherchaient des trucs, ajoutaient des effets, des flashes... Martine elle, ne cherchait pas à être à la mode » assure Agnès Sire. Son amie l'écrivaine Dominique Eddé place son œuvre, comme sa personne, quelque part entre « l'austérité et la grâce », soit « l'exact contraire de la vulgarité », dans cet endroit que les mots « distinction » et « raffinement » ne suffisent pas à dire. À rebours du sensationnel, ses images choisissent le camp de l'ordinaire : « L'horreur, je ne peux pas la photographier ». Sans drame, sans larme, ses images énoncent les choses comme elles sont et, parce qu'elles ne veulent rien prouver, impressionnent davantage. Avec, toujours

et partout, la même empathie, la même indulgence pour l'autre, Martine Franck saisit les femmes au travail, les lamas Tibétains, l'irréductible communauté gaélique de Tory Island, les immigrés clandestins, les vieux. Dans ses portraits-vérités, où les modèles – connus, anonymes – jamais ne posent, Agnès Sire lit « l'école Cartier-Bresson », la quête du « silence intérieur d'une victime consentante », comme dans ce portrait de Saul Leiter, abandonné au sommeil dans la cuisine de la Fondation : « C'est l'anti Harcourt, le fameux « regard amical » chanté par Doisneau. » Mais l'art de Martine Franck, ce sont aussi ses paysages, graphiques jusqu'à l'abstraction, qu'en bouddhiste convertie, elle envisage comme un « exercice de méditation visuelle ». Ciel, arbres, vallées, temples... l'ailleurs lui va si bien, elle qui n'était, d'après son mari, « pas faite pour le trottoir ».



# Le temps retrouvé

Lauréate de la troisième résidence LVMH Métiers d'Art, Marion Verboom compile époques et civilisations dans des volumes sculptés en série, minimalistes et pop.

C'est une montagne qui porte bien son nom. Au cœur de la vallée de Vajont, à une centaine de kilomètres de Venise, se dresse le mont Toc. Du frioulan *Patoc* (« pourri »), il rencontre son destin le 9 octobre 1963, à 22h39, quand le barrage construit à ses pieds trois ans plus tôt cède, effaçant de la carte les villes de Pirago, Rivalta, Villanova, Faè et Longarone. Un massif maudit que Marion Verboom a eu en toile de fond durant les six mois de sa résidence à la Manifattura Thélios, l'unique site de production dédié à l'eyewear du groupe LVMH, inauguré en avril dernier dans cette région réputée pour son savoir-faire lunettier. « *J'avais envie de mener un travail de détective sur l'histoire et la matière* », confie la plasticienne qui, sur le terrain et tout autour, d'Udine à Padoue, fouille les collections nationales quand elle ne sonde pas les propriétés de l'acétate. Pour mieux apprivoiser cette matière fauve, elle la « liquide » : fondue dans de l'acétone avant d'être dégazée, puis injectée dans des moules en silicone ou en plâtre, elle lui inspire même une version « customisée », baptisée « acétate nébuleux », dont les nuances rose poudré complètent sa gamme, toujours pastel, entre vert amande, bleu pâle, lilas ou gris souris. De ce magma vivant, par endroits transparent, émergent des créatures mutantes (Catoblépas, Gufo), comme échappées d'une encyclopédie parallèle. C'est que Marion Verboom, nourrie des écrits de Roger Caillois, du design d'Ettore Sottsass ou des maquettes suprématistes de Malévitch, pense en archipel. Les motifs qu'elle « rencontre » et prélève dans les musées archéologiques de Madrid ou de Mexico agissent comme des fétiches narratifs : montés en séquences, ils balaient les âges dans un grand charivari. Pour preuve, les quinze pièces de l'ensemble *Ester*, émaillées de références aux allégories de Giovanni Bellini ou aux mystères de Jérôme Bosch.



# Ensemble seul

Dave Heath est mort le jour de son anniversaire, un 27 juin, dans les escaliers de son appartement de Toronto. C'était en 2016 et il venait d'avoir 85 ans. De son œuvre grave, puissante, on retient les portraits saisis à la sauvette sur les bancs publics de Washington Square, quand la Beat Generation régnait sur Greenwich Village. Prodige quasi autodidacte de la chambre noire, il en sort des tirages graphiques, très contrastés, à la manière de son maître à penser William Eugene Smith, dans lesquels il tente d'épuiser le sentiment d'isolement qui étirent la ville. Orphelin, soldat durant la Guerre de Corée, Heath a l'âme en peine et titre *A Dialogue With Solitude* son ouvrage culte, paru en 1965. Un solitaire chronique pour qui la photographie aura sans doute représenté l'unique façon d'être au monde.





# Outremonde

## Itinéraire

« Hier, j'ai visité sa maison, elle est à faire peur ». À en croire cette lettre de Simone de Beauvoir à son « amour transatlantique », le romancier américain Nelson Algren, le 46 rue Hippolyte-Maindron n'avait rien d'engageant. C'est pourtant là, dans une cité d'artistes à l'angle de la rue du Moulin Vert, près de la rue d'Alésia et de ses acacias, que Giacometti élit une fois pour toutes domicile en 1926. Là qu'il vivra sa vie ou presque, quarante ans, exception faite des années de guerre, passées à Genève, et de ses séjours annuels près de Stampa, à Borgonovo, son village natal des Grisons.

Des comptoirs de cafés aux recoins de bordels, Montparnasse est son royaume, et ça ne date pas d'hier : en 1924, après avoir écuminé hôtels et pensions de famille, il s'installe au 77 avenue Denfert-Rochereau, près de la Closerie des Lilas. 1925, changement de décor : il emménage au 37 rue Froidevaux, dans un immeuble avec vue sur le cimetière du Montparnasse, « impossible et froid » aux dires de Marcel Duchamp, qui y fait un an plus tôt un passage éclair. Le 1er décembre 1926, il signe le bail de ce qui sera désormais son domaine, le 46 rue Hippolyte-Maindron, un rez-de-chaussée sans qualité, 4,74 m de large sur 4,90 m de long, moyennant 4500 francs par an. D'ailleurs, à cette adresse, il n'occupera pas un, mais quatre ateliers : le sien, celui d'en face – où il installe dès 1932 son frère Diego, devenu son assistant – celui d'à côté – qui fait, à partir de 1947, office de chambre pour lui et Annette – et celui contigu – loué en octobre 1957 en guise de dépôt –. Un archipel qui n'a rien d'idyllique : il suffit de lister les adjectifs qui qualifient les lieux pour comprendre que leur pouvoir de fascination est inversement proportionnel au confort qui y règne.

## Cinquante nuances de gris

Minuscule, sombre, humide... Dans cette « grotte » sans eau courante, qu'un poêle à charbon enfume plus qu'il ne chauffe, si dépouillée que son plus jeune frère Bruno parle tout bonnement de « trou », Giacometti se sent à son aise : « Il n'était pas indifférent à l'endroit du confort : il n'en voulait pas », précise Catherine Grenier, qui lit en ce refus la nostalgie des heures simples de son enfance, passée au creux des montagnes suisses du Val de Bregaglia, près de la frontière italienne. Entre deux séances de pose dans le chalet de rondins où son père Giovanni peint des toiles impressionnistes, Giacometti rêve d'hiberner dans la neige : « Je m'imaginai cet endroit très chaud et très noir ; je croyais devoir éprouver une grande joie. J'aurais voulu passer là tout l'hiver, seul, enfermé, et je pensais avec regret qu'il faudrait bien rentrer à la maison pour manger et dormir ». Parfois, quand l'envie lui prend, rue Hippolyte-Maindron, il se couche à même le sol, de béton. Giacometti n'habite pas son atelier, il fait corps avec lui. Cette liaison n'échappe pas à Michel Leiris : « Cet atelier semble avoir été pour lui plus qu'un laboratoire : un appendice, un prolongement de sa personne, et (peut-on dire, tant il avait l'air de faire partie de lui) sa coquille ». Dans sa caverne aux parois dessinées, peintes, gravées, recouvertes d'esquisses et de notes comme s'il s'était agi de nappes en papier du Dôme ou de la Coupole, tout est gris : « Aucune tache vive ne tranchait sur l'infini du camaïeu qui recouvrait tout [...] jusqu'au divan dont, peu à peu, toute teinte s'était retirée » commente Françoise Gillot, en visite avec Picasso. À bien regarder ce « blanc cimetière », invariablement recouvert d'un lit de cendres, on se croirait à Pompéi. Comme on songe à *Élevage de poussière*, cette curieuse photographie du *Grand Verre* de Marcel Duchamp, prise par Man Ray en 1920. Sartre, lui, en fait une histoire de cosmos : « Cette étrange farine qui poudroie, ensevelit lentement son atelier, se glisse sous ses

ongles et dans les rides profondes de son visage, c'est de la poussière d'espace ». Et Genet renchérit : « Toute sa personne a la couleur grise de son atelier [...] Par sympathie peut-être il a pris la couleur de la poussière. » Même Caroline, sa dernière muse, le surnomme « Ma Grisaille ». Seule éclaboussure parmi ce décor délavé, la croix rouge marquant au sol l'emplacement exact de la chaise de cuisine où posent, sages comme des images, ses fidèles modèles – Annette, Diego, Caroline.

## Convergence

Tout a été dit sur cet « émouvant charnier de plâtre qui témoigne du patient et grandiose acharnement » de celui qui aurait pu se satisfaire « d'être un homme-tronc que l'on poserait sur la cheminée ».

Tout, et pour cause, dans son « habitat réduit à une manière de minimum vital », où une ampoule nue jette une lumière crue sur l'« immense hécatombe d'œuvres de toutes sortes », les grands esprits se rencontrent. De sorte que l'empreinte indélébile de son atelier doit à peu près tout aux bons mots de Sartre, Genet, Leiris, Bonnefoy, Ponge, Char, Dupin ou Limbourg, comme aux belles images de Man Ray, Brassai, Cartier-Bresson, Doisneau, René Burri, Eli Lotar, Denise Colomb, Ernst Scheidegger ou Sabine Weiss. Des amis qui lui veulent du bien et n'en finissent pas de le mettre en scène dans le décor immuable et toujours fertile de la rue Hippolyte-Maindron. Par-delà cette légende que tous contribuent à écrire, reste l'énigme, intacte, d'un temple de la création qui aura enfanté des chefs d'œuvre. Celle que pose André Breton à Giacometti en 1934 : « Qu'est-ce que ton atelier ? ». Et à laquelle ce dernier répond : « Ce sont deux petits pieds qui marchent ». Que reste-t-il de cet outremonde, tout en lignes d'angles et en arêtes qui, comme un chien finit toujours par ressembler à son maître, avait adopté les traits d'un visage en lame de couteau. Rien ou presque du côté de la rue Hippolyte-Maindron. C'est désormais vers la rue Victor Schoelcher qu'il faut regarder. Au numéro 5, dans l'atelier d'un autre, celui du décorateur Paul Follot, L'Institut Giacometti ressuscite l'arène où le « dernier grand Montparno » aura livré un combat sans fin contre la matière.

## Équivalence

C'est la première chose que l'on voit en entrant. Derrière un mur de verre, devant un parterre de marches, 24 m<sup>2</sup> rejouent la scène : intérieur jour, intérieur nuit, les mêmes murs nus recouverts de graffitis, les mêmes tables, selles et tabourets, palettes et pinceaux, socles, chevalets, bouteilles de térébenthine, et partout, ses œuvres, abouties, malmenées, inachevées, celles qui l'entouraient à sa mort, en 1966. C'est l'atelier de Giacometti, ou du moins, ça en a tout l'air. Sur cette nuance, Catherine Grenier insiste : « Cette reconstitution n'est pas née des consignes de l'artiste qui n'en a donné aucune, puisqu'il ne savait pas qu'il allait mourir. » Le mérite revient à sa femme Annette, qui, sur les conseils avisés de Michel Leiris, alors que le propriétaire la contraignait à quitter les lieux en 1972, confie à Michel Bourbon le soin de conserver ce qui peuple l'atelier, jusqu'à déposer deux des quatre murs – le troisième étant occupé par l'escalier raide et bancal qui mène vers la mezzanine en bois, et le plafond, par une verrière –, « entreprise, qui d'après son animateur, avait été « un travail magique » en même temps qu'une « épreuve de bulldozer » », comme le rapporte Michel Leiris. Tout y est, et pourtant, ce n'est pas tout : « Il s'agit d'une reconstitution qui vaut pour évocation » prévient Catherine Grenier, consciente de la « marge d'interprétation » que suppose un tel dispositif. Car répliquer un atelier d'artiste n'est pas une mince affaire. En témoignent la Fondation Donald Judd, installée dans le loft new yorkais qui abritait l'atelier du

34 théoricien du minimaliste, le Musée Picasso d'Antibes, surgi sur les traces de l'atelier du peintre, la Casa Morandi à Bologne, fétiche façon *period room* de son atelier de la Via Fondazza, ou le Musée Gustave Moreau, œuvre totale née sous les consignes de l'artiste, comme l'Atelier de Brancusi, qui avait pris le soin de dicter cette volonté dans son testament. « Si l'Atelier de Brancusi nous a évidemment inspiré, reconnaît Catherine Grenier, celui de Giacometti n'est pas du même type. Il est beaucoup plus désordonné ». Contrairement à Brancusi, qui pense l'agencement maniaque de son atelier par « groupes mobiles », dans une dialectique dynamique entre l'œuvre et son espace, Giacometti ne verse pas dans l'obsession : « C'était un chaos familial dans lequel il se repérait et où il y avait sûrement un ordre, bien qu'il reste pour nous tout à fait caché. » Quelque part, dans cette zone grise qui lui va si bien, l'atelier de Giacometti renaît, pour le meilleur : « Même si nous sommes dans une approximation, ce qui ne saurait être autrement, c'est une expérience unique pour le public. » Et Pascal Grasso, l'architecte en charge de la scénographie, n'y est pas étranger : « Il a conçu des gradins pour que l'on puisse s'asseoir devant l'atelier dans lequel il y a beaucoup à voir : plus de 70 œuvres dont certaines n'ont jamais été montrées parce que trop fragiles, notamment une vaste collection d'œuvres en terre cuite et en plâtre, matériau que Giacometti aimait pour lui-même et non pas comme une étape vers le bronze. Depuis ces marches, on a une vue légèrement en surplomb, ce qui est très conforme aux photographies de l'époque, prises pour la plupart de l'escalier montant à la mezzanine. » Catherine Grenier se félicite de ce « mode d'approche moins académique », qui tient plus de l'atmosphère que de la restitution « balzacienne ». Une opinion qui rejoint celle de l'architecte et historien Henri Bresler : « Sans vouloir à tout prix reproduire servilement le cadre originel de l'atelier, celui-ci permet de reconsidérer le rapport que l'œuvre d'art entretient, un tant soit peu, avec le lieu où s'opère le processus de création. » Car au fond, recréer l'atelier, c'est convoquer son mystère : le vertige sans nom d'un espace intranquille, toujours dans l'attente de l'œuvre, captif de cet entre-deux qui sépare la matière informe de sa destination finale. On croit entendre Giacometti quand, tout concentré à bien rendre « la réalité vivante » de ce « noyau de violence » qu'est la tête, il confie à Genet : « Il faut faire ressemblant et en même temps il faut faire un tableau ».



# Dumb and Smarter

Né au Japon sur fond de bulle spéculative, le « groupe d'art multimédia » Dumb Type produit des objets scéniques non identifiés, avatars d'une société écran désenchantée.

N'en déplaise aux adeptes d'humour potache, Dumb Type n'a rien à voir avec la comédie culte des frères Farelly. Du reste, « *Dumb* » s'entend plus ici comme « *muet* » qu'« *imbécile* ». De ce collectif pluridisciplinaire, on connaît surtout son leader, Teiji Furuhashi, disparu à 35 ans du sida, et Ryoji Ikeda, DJ star de la scène électronique, complice de William Forsythe ou d'Hiroshi Sugimoto. Moins Toru Koyamada, Yukihiro Hozumi, Shiro Takatani, Takayuki Fujimoto ou Hiromasa Tomari... à croire que ceux-là préféreraient la mettre en veilleuse. Taiseux donc, Dumb Type ? Passée sous silence, la voix de l'œuvre s'élève pourtant bien ici contre le bruit de l'époque, celle de la surconsommation et de la révolution numérique. Si le collectif élimine tout dialogue de ses pièces, le texte y est, paradoxalement, omniprésent : réduit à sa forme la plus élémentaire, la donnée, il défile sur grand écran, reprenant citations d'articles ou paroles de chansons pop. Hélène Meisel, chargée de recherche de la rétrospective présentée à Metz – une première en France – cite en référence la pièce *S/N* (1994), acronyme de Sound/Noise, indice qui « *calcule le différentiel entre le son enregistré et le bruit émis par la captation venant parasiter la piste* ». Cette nuisance larvée infuse l'exposition. Immersives, les installations transgenres de Dumb Type confondent dans un grand tout karaoké, talk-show, cabaret, performance drag, confession intime ou adresse directe au public. Si les circonstances de cette œuvre prophétique sont celles de l'avènement du high-tech et des nouveaux médias, Hélène Meisel y lit surtout « *la revendication d'un humanisme persistant au sein d'un univers technologique automatisé* ». Comme dans *MOV* (2004) où « *le corps est représenté de manière clinique, bousculé, hébété, dominé* ». Et plus que jamais présent. Ondes de choc contre obsolescence programmée : *game over*.



# Flagrants délits

## Ailleurs, ici

Noël 1948. Envoyé par Vogue au Pérou, Penn suit la belle Jean Patchett minauder dans les rues de Lima. La série bouclée, il prolonge son séjour et gagne la cité précolombienne de Cuzco, ancienne capitale Inca perchée à 3 400 mètres d'altitude qu'il « brûle de connaître ». Là, il loue en plein centre « un studio de rêve – grande verrière, sol dallé, toile de fond peinte ». Pieds nus et en ponchos, hommes, femmes et enfants descendus des hauts plateaux, se pressent devant l'objectif du gringo de New York, contre quelques pièces. Trois jours et 2 000 portraits plus tard, la messe est dite : les images de Cuzco, *tipos de antaño* qui préfigurent ses « Petits Métiers », établissent un protocole auquel Penn ne dérogera plus. L'inconnu oui, mais dans l'isolement familier du studio, dont le décor sommaire reste, de la cordillère des Andes aux portes de l'Australie, invariable : « Je trouvais généralement décevantes les images montrant des gens dans leur milieu naturel, [...] mais] j'avais confiance dans le contexte artificiel que constituait mon studio ; en ce qui me concerne, [...] j'acceptais une stylisation qui me semblait plus valable qu'un naturalisme simulé ».

« Monsieur Penn », citoyen du vaste monde, ne perd pas le nord. En 1964, sur l'île de Crète, « matriarches indomptables » et « montagnards » pas commodes le toisent dans un studio éphémère, improvisé dans un garage. L'année suivante, en Espagne, c'est dans une grange qu'il tire le portrait de gitans, superbes et méfiants. À l'automne 1966, son assistant Gordon Munro lui taille, dans une toile gris souris, une tente pliable de vingt mètres carrés. Un studio ambulant qu'il étrenne en janvier 1967, à Ganvié, un village de pêcheurs situé sur le lac de Nokoué, au sud du Dahomey, actuel Bénin. En silence, il sculpte des groupes féminins composés de jeunes modèles, parées de leurs costumes et bijoux traditionnels. Leur torse, nu, est poudré et scarifié. Leur regard, dur. Elles ressemblent aux « féroces » amazones, dont l'iconographie nourrit le fantasme occidental jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup>. Penn photographie aussi de curieuses statuettes faites de boue, coquilles, cailloux, dents, plumes et cornes, servant d'autels rituels au dieu du panthéon vaudou, Papa Legba. Un répertoire de formes qui infusera plus tard ses campagnes pour le couturier Issey Miyake. En septembre de la même année, il illustre pour Look un reportage de huit pages sur la contre-culture : Hell's Angels, rockeurs, hippies et autres désaxés nous fixent depuis le « cadre neutre et sans âge » devenu sa signature. En octobre, il met le cap sur le Népal, avant de découvrir deux ans plus tard, toujours pour Vogue, les us et coutumes du Cameroun. En mai 1970, destination Papouasie-Nouvelle Guinée : il capture, à la faveur de cérémonies traditionnelles, le folklore indigène des tribus Asaro, Bena, Chimbu, Enga, Luffa, Opaka ou Kukukuku, qui jouent le temps d'une séance, un bal masqué archaïque. Et puis vient le Maroc, « monde mystérieux de kasbahs, d'oasis, de cavaliers et de femmes peintes » découvert à l'automne 1951, en compagnie de Lisa Fonssagrives. Lorsqu'il y retourne vingt ans plus tard, en mai 1971, le pays a gagné son indépendance. On retient les portraits si troublants des danseuses de Guedra, qu'on devine à peine sous leur voile intégral. Partout, la barrière de la langue le contraint à parler avec les mains. Penn l'étranger mime, grimace, se fait comprendre avec des « murmures animaux ». En 1974, il rassemble 67 de ces rencontres dans son livre culte « Worlds in a Small Room ». S'y mêlent le mythe du bon sauvage, la nostalgie d'un paradis perdu, la quête du primitif, la fascination toute romantique pour l'autre et ce « quelque chose de non contemporain ». Pourtant, l'album résiste au genre ethnographique. Il faut croire qu'à force de fétichiser l'exotisme, l'œil de Penn, que Kobena Mercer dit « inévitablement captif de l'horizon idéologique de [son] temps », aura fini par le domestiquer.

## Fronts populaires

Juillet 1950. 85, rue de Vaugirard à Paris. Au sixième et dernier étage de l'École nationale supérieure Louis-Lumière, sous une verrière exposée plein Nord, des modèles pas comme les autres défilent devant un rideau de scène fatigué. Garçon de café, marchande de ballons, vitrier ou rémouleur prennent la pose devant le Rolleiflex d'Irving Penn, tête haute et panoplie au grand complet. Curieux casting pour celui dont le studio est d'ordinaire fréquenté par une foule de beautiful people, de Giacometti à sa muse et épouse, la mannequin suédoise Lisa Fonssagrives. Alors qu'il photographie pour Vogue les collections d'automne signées Balenciaga, Dior ou Rochas, Penn entame « Les petits métiers », série fleuve considérée comme le plus vaste ensemble de toute sa carrière. Missionnés par Edmonde Charles-Roux, rédactrice en chef de Vogue, le jeune Robert Doisneau et son ami poète Robert Giraud recrutent, dans la cohue de la rue Mouffetard, les modèles d'un jour, consentant, moyennant finance, à se prêter au jeu. En septembre, c'est à Londres, dans un atelier d'artiste au cœur de Chelsea, que Penn complète son répertoire achevé plus tard à New York, dans un studio tout confort avec vue imprenable sur l'East River. Partout, le même scénario : décor nu et générique baigné d'une lumière naturelle, rien dans ces compositions impeccables ne vient divertir l'œil, de sorte que savoir faire et tradition polarisent l'attention. Au fond, la géographie est l'unique variable de ce face-à-face toujours recommencé : « Les Parisiens venaient au studio plus ou moins comme convenu – pour le dédommagement reçu. Les Londoniens, eux, [...] arrivaient au studio toujours à l'heure et se présentaient devant l'appareil avec un sérieux et une fierté qui les rendaient très attachants. » À New York, changement de ton : « quelques uns arrivaient débarrassés de leur tenue de travail, rasés, parfois même vêtus d'un costume du dimanche, persuadés qu'ils allaient gravir la première marche vers Hollywood. » L'intention documentaire, la manière typologique, la forme dépouillée empruntent à Evans, Atget ou Sander – dont l'album « Hommes du XX<sup>e</sup> siècle » s'évertuait à cataloguer la société allemande de l'entre-deux-guerres – et annoncent le minimal chic d'Avedon et de sa grande fresque *In the American West*. Garçons bouchers complices, pompier arrogant, convoyeurs de fonds canailles... Il y a du Balzac dans le catalogue de « ces producteurs anonymes qui travaillent pour vous ».

## Cadavres exquis

Une mouche sur un citron jaune. Abandonnée sur une nappe immaculée, une tranche de pastèque parade, entre grappes de raisins, feuilles de vignes, queues de cerises, quignon de pain, coque de noix vide et serviette en lin (*Still Life with Watermelon*, New York, 1947). Vides et pourtant pleines, les premières natures mortes d'Irving Penn nous parlent de ceux qui ont quitté la table : « Chaque objet doit raconter une histoire humaine, autant que si vous regardiez quelqu'un dans le blanc des yeux ». Charade, rébus, puzzle, enquête... quand l'œil balaie l'image, il accumule les preuves, relève les indices, reconstitue la scène. Doigt d'Armagnac contre café allongé, allumette consumée, dés, cartes et dominos racontent un après-dîner ludique (*After-Dinner Games*, New York, 1947). Ailleurs, une minaudière renversée au sol près d'une ballerine vernie en dit long sur sa propriétaire : fumeuse, ponctuelle, myope, coquette, sans doute hypocondriaque (*Theatre Accident*, New York, 1947). Maître des jeux, Penn en dévoile juste assez pour nous mettre sur la piste. Comme s'il nous fallait traduire ce langage des signes pour espérer résoudre l'énigme du hors champ. Dans ces compositions plus que parfaites, l'arrangement très pensé ne laisse rien au hasard : « Il faut constamment élarger la grande scène [...] c'est une

discipline merveilleuse ». Un exercice de style qui, chez Penn, est une citation de la peinture flamande du XVIII<sup>e</sup> siècle : vanités mondaines ou ordinaires contemplant dans les états de la nature, le reflet des humeurs de l'homme. « Memento mori » nous rappellent encore ces fleurs de pavot, superbes et fanées, dont les études quasi radiographiques raniment les pétales carmin, grenadine ou ivoire. Prises de face, très près et sur fond blanc, les fleurs de Penn, que la chaleur des projecteurs met au supplice, annoncent la couleur avant de sombrer, une fois pour toutes. Retour au noir et blanc avec la série *Cigarettes*, entamée à l'automne 1972 alors qu'il collectionne des mégots « à tous les stades de leur décomposition et de leur mutilation. [... mais aussi] des paquets jetés par terre, images fantômes de l'héraldique et de la typographie », ramassés par ses assistants dans les rues de Soho. Des années que Penn est obsédé par ce symbole de la culture populaire, accessoire indispensable d'une société de consommation florissante, colonisant panneaux publicitaires et grand écran. Las de plaire, revenu des ambiances aussi électriques que superficielles du petit monde de la mode, il tire dans sa grange de Long Island d'immenses tirages platine de Camel, Lucky Strike, Chesterfield, Marlboro ou Philip Morris. Colonnes antiques, momies... ces mégots, pris en solo ou en duo, ont l'air de tout sauf de ce qu'ils sont. Dévoilée en 1975 au MoMA dans l'incompréhension générale, la série-monument transpire le malaise ambiant, alors qu'« une maladie de l'esprit infect(e) la moelle même de la vie de la cité » : explosion de la criminalité, grèves en série, pannes d'électricité, incendie... New York n'en mène pas large. Ce que charrient les caniveaux de Manhattan ne sont pas de banals déchets, mais bien les vestiges d'une civilisation perdue, entre splendeur et décadence, déjà cendres d'un empire avant que d'être témoins de sa chute. Avec *Street Material* (1975), Penn poursuit son inventaire d'objets sans qualité : gant en phase terminale de décomposition (*Mud Glove*, 1975), tête d'alien incrustée dans les aspérités d'un trottoir (*Underfoot IX*, 1975)... Et il ne s'arrête pas là : en 1979, il baptise *Archaeology* une série d'accumulations de vaisselle démodée, bouts de métal, fragments osseux, et autres pièces détachées. Si l'on retrouve les mêmes motifs dans les collages de Kurt Schwitters, les sculptures de Claes Oldenburg ou les huiles de Philip Guston, c'est que la modernité est le temps du syncrétisme : haut et bas, noble et standard, nature et artifice... il n'y a plus de saisons. Ne reste plus qu'à sublimer la vie, jusqu'à ce que mort s'ensuive.

### Flagrants délits

Les portraits d'Irving Penn résonnent longtemps. Eurythmiques, ils hantent et impressionnent. L'onde de choc tient pourtant du paradoxe : il ne s'y passe rien, ou du moins pas grand chose. Pas d'effets de manche, de mises en scènes ou d'intrigues fumeuses, pas d'intentions abracadabrantes. Juste quelqu'un aux traits connus, qui donne et se retient, sur une simple toile grise. Quand Alexander Liberman, directeur artistique de Vogue, commande à Penn en 1946 une série de portraits de célébrités, la liste est longue de celles qui poussent la porte de son studio sans fenêtre, sur la Ve avenue. Dans le recueillement de son temple, sous les « tentes lumineuses » formées par les ampoules au tungstène coulissant au plafond, Irving Penn les attend. Et il a fait ses devoirs. De leur vie, leur œuvre, il est très au courant, pour mieux créer « les conditions de l'image » et transformer la rencontre. D'abord, il y a le café, le bavardage de circonstance, le temps de la mise au point. Toujours, les encouragements. Penn murmure de sa voix douce à l'oreille des grands de ce monde, rompus à l'exercice de la pose. L'air de rien, infiniment, il les déshabille. Un tour de force quand on sait qu'il vient de les mettre au coin. Piégés entre deux parois qui

forment un angle réduit – parfaitement adapté au format vertical du magazine – Stravinsky, Capote ou Duchamp se livrent, contraints et forcés, dans la région d'affolement où Penn les tient captifs. On pense aux espaces métaphysiques et mutants de Giorgio De Chirico, dont les perspectives insensées fabriquent de toutes pièces un volume profond et écrasé. C'est que Penn veut accéder à « l'épaisseur de la vérité », donner « de la tension et du poids » à l'image faite de grandes masses cernées d'une ligne claire. Ainsi de Balthus, avachi sur un fauteuil en velours sombre, clope au bec et veste crasseuse, semblant tout droit échappé d'un asile. Ailleurs, Cocteau, dandy en diable, nous toise de trois-quarts, impérial, bras et jambes désarticulés. Même quand Penn photographie Miró et sa fille Dolores, graves et calmes dans leur mas de Tarragone, on jurerait que la scène se passe dans le décor sans façon de son studio new yorkais. Il y tient à son non-lieu, comme le laisse à penser Bettina Ballard, rédactrice de mode pour Vogue, quand elle évoque « ses portraits très parlants, dans un noir et blanc austère, de célébrités ridées accolées dans un coin ou assises sur un monticule recouvert d'un vieux tapis gris que, pendant longtemps, personne n'a pu retirer à Penn, comme un ours en peluche loqueteux auquel se raccroche un enfant nerveux. Ces portraits sombres, qui vont fouiller l'âme, sont devenus un signe de réussite pour les modèles, comme s'ils allaient chez l'analyste le plus à la mode ». Qu'allaient-elles faire dans cette galère, ces vedettes capricieuses et pleines de doutes ? Démêler ce paquet d'affects n'est pas une mince affaire. Parfois, la séance est pénible. À propos de ses portraits « existentiels », Penn dira que « chacun a été, à sa façon, un petit drame humain ». Comme quand la diva Marlene Dietrich, à peine arrivée, lui explique où placer ses lumières avant que, piqué au vif, il ne la renvoie gentiment dans les cordes. Elle reste et crève l'image, tel un aigle noir, cueillie elle aussi par le langage virtuose du maître, qui cite en référence Daumier, Lautrec, Goya ou Posada. L'anthropologue Lionel Tiger, lui, se souvient : « Je ne pouvais pas échapper à l'extraordinaire intensité avec laquelle Penn [...] chorégraphiait l'événement. Lentement mais avec force, surgissait une énergie qui m'engageait dans cette collaboration [...] il me semblait qu'une intention symétrique se mettait en place entre Penn et moi. » Et puis il y a la main-insecte de Miles Davis, énorme et rayée dans tous les sens, le majeur replié sur une trompette invisible. Cette main, on la reconnaîtrait entre mille. Tout l'art de Penn est là, qui fige l'âme dans les doigts.



# La fabrique du regard

Devant un buisson épais, une vache avance de profil vers une ombre portée. Cette silhouette discrète est celle d'André Derain et l'image, son unique autoportrait photographique. Drôle de mise en scène pour le « peintre du trouble moderne » qui balade son mètre quatre vingt-trois intranquille dans un siècle agité. Un mystère qui, façon poupée russe, en contient un autre : la part de la photographie dans l'œuvre de Derain. Il faudra attendre 1997 et l'ouvrage référence de Françoise Marquet, *André Derain et la photographie*, pour que lumière soit faite sur son attention particulière à cet endroit. Il faut dire qu'autant chercher une aiguille dans une botte de foin : pas d'appareil, pas de correspondance, de note ou même de facture, aucun document écrit ne venant commenter cette production. Seul témoignage, une centaine de plaques de verre, sans titre ni date, retrouvées dans les archives de sa nièce, Geneviève Taillade, dont les souvenirs achèvent de combler les lacunes de l'histoire. Que révèlent ces clichés à propos du géant mélancolique à l'esprit fauve ? Pour Françoise Marquet, le constat est sans appel : « Il n'y a pas entre sa peinture et ses photographies un rapport complexe au point que l'on puisse parler de photographies d'auteur ». Elles n'en demeurent pas moins un formidable « instrument pour penser les problèmes de la peinture », formulant une réponse à la vaste question qui le hante : « Comment représenter quoi? ». Chez Derain, le photographique augmente le pictural, le dotant tour à tour d'une profondeur de champ insolite, d'effets de perspectives ou de matières audacieux, accusant ses lignes de force à travers de savants jeux d'ombre et de lumière. Derain entre en photographie vers 1910. En ce début de siècle, comme le rappelle Françoise Marquet, « le projet de la photographie [...], c'était le plus vrai possible, l'adéquation entre le vu et le reproduit ». Cherchant à « tout transposer au-dessus du réel », Derain, lui, photographie comme il peint, « comme si les manières de voir cohabitaient plus qu'elles ne se succèdent ou ne se transforment, comme si cet homme était en permanence en situation de balancier, d'oscillation d'une manière de voir à une autre, sans acquérir de certitudes, hostile [...] à toute théorie ».

C'est dans cette coïncidence que se déploie la singularité de sa pratique photographique, qui, inaugurant un rapport neuf au réel, précède et prolonge l'œuvre peinte. Déjà en 1899, son Enterrément à Chatou s'inspire d'une photographie anonyme de 1882 figurant un cortège dans la rue principale de sa ville natale. S'affranchissant de la stricte reproduction, il opte pour un plan plus large, en plongée, renforçant les contrastes entre couleurs et clair obscur. De 1901 à 1904, Derain croupit à Commercy dans la Meuse sous les drapeaux du 135<sup>e</sup> régiment d'infanterie. Alors qu'il enrage d'être là, « encombré d'un fusil » quand « toutes ses pensées l'appellent ailleurs », il poursuit son expérimentation de la photographie comme « image source ». Ainsi du Bal à Suresnes (1903), dont le sujet est en tous points identiques à une photographie retrouvée dans les archives de la famille Taillade. Et pour cause, il a tout bonnement procédé à une mise au carreau pour transposer l'image photographique sur la surface de la toile. Ce n'est pas Derain l'auteur du cliché puisqu'il figure à l'arrière plan, en uniforme, hussard parmi les « hussards à long sabre sous la lampe fumeuse », comme il le raconte à Vlaminck. Devant leurs mines désabusées, une main gantée, énorme et maladroite, à la Mickey Mouse, enlance

fermement la hanche d'une élégante dont le regard vague nous dit qu'elle est, ce soir, tout à fait ailleurs. Le fait qu'elle dépasse d'une tête son cavalier accuse encore le malaise ambiant. Plus tard, une photographie de trois militaires s'abandonnant au repos dans les herbes hautes (Trois soldats dans l'herbe à Commercy) lui inspire Trois personnages assis dans l'herbe (1906), huile incandescente où trois figures totémiques rejouent le bonheur de vivre. À l'hiver 1910, Derain séjourne à Cagnes. Il y prend sa toute première image, une vue du pont dont le découpage trahit sa vision de l'espace, transversale. Entre 1920 et 1930, il photographie avec ardeur et multiplie les épreuves. Tandis que ses paysages, invariablement traversés par une ligne de fuite, résistent au pittoresque et font la part belle à l'ombre, ses portraits mettent en scène des personnages « en situation d'attente », à côté d'eux-mêmes. Dans l'intimité de l'atelier, il décline en images les poses et attitudes de modèles en costume, avant de figer sur la toile ses Arlequins, dans « leurs gesticulations silencieuses, théâtrales et vaines ». Ailleurs, il saisit la chair lourde et élastique de nus féminins plongés dans une introspection toute mélancolique, tandis que la décomposition du mouvement de ses danseuses rappelle les études chronophotographiques d'Eadweard Muybridge ou d'Etienne-Jules Marey. Dans ses natures mortes, Dominique de Font Réaulx voit la parfaite restitution de la leçon cézannienne, comme la préfiguration des travaux d'Emmanuel Sougez, « l'éminence grise », adepte de la composition pure et de la « poésie des choses inanimées ». Si, comme le soulève Françoise Marquet, « on peut s'interroger sur ce que peuvent avoir de photogénique quatre poissons jetés pêle-mêle dans une assiette, ces vues de Saint-Maximin à peine dignes de mauvaises cartes postales, et ces danseuses figées dans des postures banales et sans particulière harmonie », il faut s'attarder sur la sérialité de ces images sans qualité pour en comprendre le sens : « À travers la répétition de l'image [...] s'expriment l'acharnement, l'obsession de voir, de vouloir voir, de vouloir tout voir ». Pour mieux sonder le réel, Derain le met en pièces, le prend sous tous les angles. Une furieuse envie d'accéder aux « secrets perdus » loués par André Breton auquel il confiera : « Il faudrait avoir intimement pénétré la vie des choses qu'on peint ». Et Françoise Marquet de conclure : « Derain cherche le vrai, au-delà du beau. Il est en cela profondément moderne. »



# Et in Arcadia ego

Des survivants errent dans une rue fantôme, ensevelie sous les décombres d'un théâtre de guerre. C'est une photographie de Nantes, dévastée par le bombardement du 16 septembre 1943, celui qui emporte le père de Patrick Poirier, alors que celui-ci n'a qu'un an. Si ce cliché anonyme revient invariablement hanter les ouvrages consacrés au couple Poirier, c'est qu'il contient à lui seul toutes leurs énigmes : l'appropriation, la ruine, la mémoire, l'empreinte, l'entropie. L'œuvre d'Anne (née à Marseille en 1941) et de Patrick (né à Nantes en 1942) ne peut s'envisager sans bien saisir les conditions de leur venue au monde, au plus fort de la Seconde Guerre mondiale.

Sur un banc du Louvre, face au *Et in Arcadia ego* de Nicolas Poussin, Patrick rencontre en 1965 celle qu'il ne quittera plus. Ensemble, ils se reconnaissent et travaillent très vite à quatre mains. Cinquante ans que le couple d'« architectes-archéologues » développe une pratique plurielle, faite d'obsessions, de ruptures et de récidives, dans laquelle la photographie occupe, dès leurs débuts, une place autonome, aussi essentielle que méconnue. Minuscule ou monumentale, en noir et blanc ou en couleur, leur photographie, organique et fragmentée, décrit une réalité mutante, subjective et imaginaire, à la croisée du documentaire et du conceptuel.

Ils enregistrent ce que Susan Sontag, citant William H. Fox Talbot dans *Sur la photographie*, nomme « les injures du temps ». Elle qui envisageait avant tout la photographie comme une « antiquité instantanée » ou « l'inventaire du dépérissement » aurait vu clair dans le jeu des Poirier : pour eux, il s'agit de retenir ce qui ne sera bientôt plus. Pourtant, point de nostalgie, le motif de la ruine servant avant tout d'allégorie, à la fois somme de tous les possibles et conjugaison des temps. C'est dans cette coïncidence du souvenir, de l'expérience et de la projection que s'articule, par-devant leurs installations, leur écriture photographique.

Fascinés par cette technique qu'ils abordent en autodidactes, ils privilégient l'expérimentation dans l'intention, sans cesse renouvelée, d'en transgresser les limites usuelles. Dans ce corpus dense et complexe, une constante : l'ailleurs. Comme si le voyage était une condition sine qua non, celle sans laquelle l'œuvre n'aurait pas lieu. Chaque destination donne corps à une nouvelle pièce, invariablement travaillée par la question du temps et de sa trace. De sorte que, d'allers en retours, Anne et Patrick Poirier s'enfoncent dans le labyrinthe de la mémoire.

Patrick entre en photographie à l'adolescence. Il utilise le Kodak 6x4 à soufflet de sa mère avant de s'offrir en 1963, sur les conseils avisés de son ami Didier Bay, son premier Edixa Reflex. Peintre de formation, il reste perplexe : « Je pensais qu'il valait mieux s'imprégner d'un lieu plutôt que d'en prendre des photos. » Parce qu'il s'accommode difficilement d'une technique dont il ignore à peu près tout, il se tourne vers des appareils de seconde main, sans qualité, dont les approximations correspondent mieux à son caractère « indiscipliné, impatient, rapide, incapable de reproduire deux fois la même attention ». Paradoxalement, son ignorance le sert : la photographie peut ainsi être l'endroit de l'imprévu.

Leurs premières images communes reprennent en 1967 la technique élaborée par Moholy-Nagy et Man Ray au début des années 1920 : des photogrammes – images lumineuses obtenues sans appareil photographique ni objectif – improvisés au hasard de leurs âneries à Rome, durant leur résidence à la Villa Médicis. Crânes, fleurs fanées, empreintes digitales, fragments de sculptures antiques ou éclats de verre... en

somme, des vanités, placées directement sur un lm vierge dans l'agrandisseur, sans papier photosensible, créant des images à la lumière. D'autres tirages sont virés à l'aide de produits chimiques, mélangés de manière aléatoire. Ailleurs, ils déforment encore l'image, adoptant la solarisation ou l'effet Sabatier, procédés largement associés à Man Ray et qui permettent d'obtenir une inversion de l'épreuve par une exposition à la lumière lors de son traitement. Le ou, le grain, le hors-champ les intriguent, l'accident leur plaît. Déjà, le goût du jeu s'installe.

Ce sens du ludique procède notamment de l'appropriation : remplie de pellicules de films, une valise abandonnée par une connaissance engagée aux studios de Cinecittà leur inspire la série *Valises* (1968-69), allégorie de leurs errances. Les artistes laissent déborder de mallettes achetées aux puces des montagnes de cartes postales et de dépliant touristiques glanés au cours de leurs voyages. Ailleurs, les yeux de Corinne Marchand, la Cléo d'Agnès Varda, nous fixent au fond d'un bagage démodé. C'est un cliché transféré sur un délicat médaillon de porcelaine. En parallèle, ils explorent d'autres techniques sur positifs ou négatifs : points, lignes ou dégradés déformant des photos réalisées depuis un lm transparent et adhésif, superposé sur le négatif ; morceaux de films 16 mm, tranchés, rayés, sur-exposés ou sous-exposés...

Chaque destination est prétexte à de nouveaux travaux. Fin 1969, invités à participer au Pavillon français de l'Exposition universelle d'Osaka, ils en profitent pour visiter le temple d'Angkor Vat. Là, les Poirier vivent une épiphanie. Le Cambodge en guerre cristallise leur conscience aiguë de la fragilité de toute chose. « Nos souvenirs paradisiaques se sont télescopés avec des visions de guerre. L'Enfer venait faire irruption au Jardin d'Éden. » Cernés par les ruines, rattrapés par les souvenirs douloureux d'une enfance marquée par la Seconde Guerre mondiale, ils composent un triptyque de tirages argentiques au virage sépia : trois portraits sur le vif d'enfants angéliques, avec au centre la même inscription manuscrite, *War*, en lettres rouges et capitales.

De retour à Rome, dans la lignée de leur travail sur l'ancien site d'Ostia antica, commencé en 1969, ils poursuivent leurs recherches sur la mémoire, l'oubli et le temps, en constituant des collections factices d'objets et de journaux de fouilles archéologiques. Errant des mois dans l'ancien port de Rome, ils réalisent des moulages des murs, accumulent des notes, collectent plantes et pierres... En écho à leur maquette imaginaire en terre cuite éponyme qui matérialise en grand format le souvenir de leurs pérégrinations dans la nécropole endormie, ils signent un reportage, tout aussi fictionnel et onirique : dix-huit tirages flous, pâles, tachés, virant au rose, au bleu ou au sépia, ressemblent à s'y méprendre à des vues aériennes du site authentique. Pourtant, il s'agit bien d'images de la version miniature. Paysage réel ou mental, infiniment petit ou infiniment grand... affranchi de la rigueur scientifique, le couple brouille les pistes.

En 1974 à Sélinonte, en Sicile, ne pouvant s'abandonner comme prévu à l'exploration méditative du site archéologique en raison du flot de touristes, le couple compose un carnet de voyage très mordant, *Les Paysages révolus*. Publiées dans un petit ouvrage augmenté de deux colonnes de textes à gauche, le récit d'un rêve éveillé, à droite, les lettres jamais envoyées d'Anne et de Patrick à leurs amis, ces images racontent « les réalités incompatibles » du tourisme de masse : des vacanciers, en bande ou en famille, posent fièrement devant les

ruines d'un site qui, après leur visite, leur restera parfaitement étranger. C'est précisément ce rendez-vous manqué entre la mémoire des lieux et l'amnésie de la foule que vient pointer du doigt la couleur, appliquée en rehaut, au crayon et au pastel, à même le tirage. La série inclut un autoportrait d'Anne pensive, assise sur les rochers, la tête entre les mains, clin d'œil à la sanguine de Johann Heinrich Füssli, Le Désespoir de l'artiste devant la grandeur des ruines antiques (1778-1780).

Sous la fausse identité d'architecte et d'archéologue, ils accèdent quelques années plus tard au site souterrain interdit aux visiteurs de la Domus Aurea, célèbre palais de l'empereur Néron, enfoui sous les thermes monumentaux édifiés par Trajan pour en ériger la mémoire. Comme à Ostia antica, ils compilent notes et relevés avant d'élaborer, entre 1975 et 1977, de grandes maquettes noires traçant les contours d'une cité imaginaire détruite par le feu, convoquant tantôt Borges, tantôt les récits mythologiques. « Nous avons pris cet endroit, par sa structure, monde souterrain, labyrinthique, et sa couleur, noir, comme image et figure mentale d'un inconscient à caractère collectif. » C'est un système d'équivalence proche de celui que Freud établit entre photographie et psychisme, le passage de l'inconscient au conscient imitant celui du négatif au positif. Un soir, alors qu'ils déambulent, munis de torches, dans le silence de ce dédale de pierres, ils prennent une série d'images fantomatiques de leurs propres silhouettes, devenant ainsi spectres parmi les spectres. Parallèlement ils composent des images d'un raffinement précieux et bricolé, où des fragments de textes poétiques frottés et colorés en or sont imprimés sur un lm transparent. C'est dans cette atmosphère d'« utopie catastrophique » que naît Le Jardin noir (1977), installation monumentale d'herbiers photographiques figurant une nature calcinée. De petits tirages assemblés en une série de blocs géométriques montrent feuilles et plantes isolées sur fond noir, comme polluées, recouvertes de cendres.

À la fin des années 1970, les Poirier séjournent à Berlin, ville palimpseste, dans le quartier dévasté de Kreuzberg. La série Mémoire avant disparition capture des bâtiments en ruine, bientôt condamnés à l'oubli à coups de bulldozers, tandis que Stigmates (1977) répertorie des impacts de balles sur les murs, examinés à la loupe, prolongeant leur réflexion sur les rapports d'échelle, entre gigantisme et réduction. De ces petits clichés ingrats naît une réflexion qui va nourrir des travaux majeurs, notamment Ouranopolis, sorte de vaisseau spatial mettant en scène des architectures fantasmées à travers des œilletons.

Parmi leurs aventures, l'exploration de la photographie instantanée occupe une place décisive. Invités six mois à Harvard en 1979, ils s'essaient au tout nouveau polaroid très grand format initialement mis au point pour inventorier les fresques de la chapelle Sixtine avant sa restauration. Leur série rend hommage, pour la première fois, à l'un des trésors conservés dans les collections de l'université : un herbier, constitué de quelques quatre mille fleurs en verre, conçu au XIX<sup>e</sup> siècle par les artisans de Dresde Léopold et Rudolf Blaschka. Ils poursuivent leur « cuisine » à partir de petits polaroids de statues antiques romaines (1980-1988), dont on tire des agrandissements atteignant parfois 2 mètres de haut. Têtes, torsos ou genoux peuplent des images monumentales inspirées de la Théogonie d'Hésiode, texte fondateur de la mythologie grecque qui jette les bases de l'origine du monde et décline la généalogie des dieux. Reproduisant quasiment grandeur nature des idoles appartenant au monde des ténèbres, ces tirages en accentuent encore la dimension spectrale par leur ou et leur clair-obscur appuyé. Dans une installation créée à Vienne en 1989 à l'occasion du cinquantième anniversaire de la mort de Freud – qui voyait en l'archéologie la métaphore de l'inconscient –, ces figures fantomatiques, exposées dans la pénombre, évoquent l'expérience même de la découverte archéologique. Cette correspondance entre le mythe et le monument traverse

d'autres œuvres : Dépôt de la mémoire et de l'oubli, qui dévoile quatre visages immenses derrière le grillage recouvrant chacun des cadres, ou Villa Adriana, in Memory of Antinous (1979), qui projette au mur un portrait géant de l'empereur Hadrien, en arrière-plan d'une maquette imaginaire.

Parallèlement, les artistes poursuivent une série d'œuvres picturales rehaussées à la main. Leur vision onirique du patrimoine à l'œuvre dans Roma memoria mundi (1988) prend un caractère tragiquement prémonitoire dans Palmyre (1992) ou Apamée (1992). Dans ces séries de tirages argentiques rehaussés à l'aniline, des vues de vestiges souvent panoramiques, prises avec un appareil Nikon en plastique très bon marché, se teintent de couleurs artificielles, acides et saturées. Comme s'il fallait voir dans ces aplats saphir, ocre ou rouge sang, le cauchemar en devenir de ces cités en péril. En août 2015, peu avant leur exposition à la galerie Mitterrand, l'actualité les rattrape : l'archéologue Khaled al-Assad, ancien directeur du site de Palmyre, est assassiné par l'État islamique, tandis que le temple de Bel est rasé par les djihadistes. Inscrite dans une réalité sinistre, la série des Poirier devient malgré elle le symbole d'une culture victime du fanatisme et de l'intolérance.

Autre étape dans leurs explorations techniques, Souvenirs stéréoscopiques (Mikroskopische Erinnerungen [1993], variation sur les dérives du tourisme de masse, utilise un appareil à deux optiques 24x36, chiné à New York dans les années 1980. L'installation se présente sous la forme de curieuses lunettes stéréoscopiques, négligemment fixées à l'aide de clips sur des cadres en bois. Des vues 3D de Palmyre, de Syrie ou d'Eurodisney dessinent les reliefs d'un territoire fluide où ruines concrètes et virtuelles se confondent dans une même réalité augmentée.

En 1994-1995, leur résidence au Getty Research Institute à Los Angeles marque un tournant dans leur trajectoire photographique. En collaboration avec des scientifiques, ils produisent un ensemble très rigoureux d'images, de grand format et très léchées à la chambre photographique 20x25, exploitant toutes les potentialités offertes par le matériel de pointe mis à leur disposition. Avec la série Fragility, ils poursuivent leurs expérimentations initiées en 1977 à la Villa Adriana, à Rome, avec des fleurs tatouées : les mots Cri, Blessure, Hunger, Exiles, Ruines, Sainte Vierge sont minutieusement incisés à l'aide d'épingles, d'épines, d'aiguilles ou de crayons sur des pétales de camélias, de lys ou de tulipes. Pour s'assurer que le message soit lisible, ils laissent noircir ces trous minuscules, réalisés au cutter ou à l'aide d'une plume trempée dans de l'encre rouge sang. Traquant la couleur, ils attendent qu'elle ait ni de monter dans les veines pour actionner le déclencheur. Martyrisées, les fleurs des Poirier ne sont pas tout à fait mortes, plutôt agonisantes. Frontales et neutres, ces images évoquent pourtant moins la Nouvelle Vision scientifique prônée par l'allemand Karl Blossfeldt dans son inventaire botanique que l'approche mentale des Blaschka avec leurs herbiers de verre, plus vrais que nature.

Après Siècle infernal, Dead Flowers ou Incisions, agrandissements dans lesquels les pétales scarifiés imitent la chair, deux séries convoquent la figure de Gradiva, en référence à la nouvelle de Wilhelm Jensen, analysée par Freud et souvent citée par les surréalistes. Dans celle-ci, un archéologue, hanté par la représentation d'une femme, se lance à la folle poursuite d'une ombre. Si L'Âme de Gradiva (1997) décline encore le thème de la nature morte, la série Gradiva (2000) renvoie, elle, à la photographie spirite, en vogue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Une silhouette floue, diaphane et drapée de violet, évolue parmi les statues gréco-romaines du musée du Louvre, dans les écuries du château de Versailles ou dans le paysage désolé du bois de Vincennes, après la tempête de 1999.



41 Vanités encore, la série Still Life (1996) égrène des images impeccables dominées par un rouge théâtral et charnel qui leur confère une dimension baroque, rappelant l'âge d'or de la peinture flamande. L'équilibre précaire et fugitif de ces compositions millimétrées comme une performance, avec verres brisés, écorces moisies, végétaux fanés, poupées mutilées trônant sur d'élégantes draperies, qui donnent souvent à voir à qui sait regarder dans leurs plis et replis de croustillantes mises en scène licencieuses, constitue la trace d'un bref instant de grâce.

Après la disparition brutale de leur fils Alain-Guillaume, âgé de trente-trois ans, en 2002, leurs obsessions – l'évanescence, la vulnérabilité de toute chose – se teintent d'une douloureuse intériorité. Plus que jamais, ils se livrent dans l'atelier au jeu du hasard, synthétisant et dépassant leurs recherches antérieures. Ainsi de la série Archives, photogrammes monumentaux, majestueux et dépouillés, superposant végétaux tatoués, bribes de textes manuscrits, photos de famille et clichés érotiques anonymes. Dans la chambre noire, ils placent de façon instinctive fleurs, champignons ou papillons tatoués entre deux plaques de verre, avant de les projeter directement sur la surface sensible par un faisceau lumineux, comme une empreinte positive. Cette technique innovante leur permet de révéler d'in mes détails organiques invisibles à l'œil nu : un réseau de nervures dont le tracé diaphane bouleverse, tant il évoque la chair, l'épiderme, l'arborescence du cerveau.

Avec la série de leurs Tapis (2012-2016), Anne et Patrick Poirier touchent à l'essence de leur art : réalisés à partir d'images satellites d'Alep ou de Hatra glanées sur Google Earth à partir de 2010, ils reproduisent les plans devenus illisibles de ces sites antiques, saccagés par des fouilles illégales. Ce sont de mauvaises captures d'écran qui servent de modèles à des artisans tibétains réfugiés à Katmandou dans les années 1960, chargés de tisser en ls de soie, laine et bambou ces hybrides, ni tout à fait objet, ni tout à fait image. Les fines raies blanches parcourant leurs tapis – décorations subverties – se parent d'un gris changeant à mesure que l'on tourne autour. Miroir du processus photographique, l'œuvre procède à la révélation de l'image latente.

Dans son Atlas Mnemosyne, inachevé et fragmentaire, l'iconologue Aby Warburg tentait d'échantillonner « le chaos de l'histoire ». Ainsi du travail photographique d'Anne et de Patrick Poirier, qui, de vestige en vertige, nous avertit : memento mori. À la croisée de l'artisanat ancestral et de la technologie moderne, tout l'œuvre des Poirier parle de la « dématérialisation » du passé. Un passé réduit à l'état de donnée, d'information disponible en ligne, archivée via des réseaux et systèmes électroniques complexes, à la croissance exponentielle. En couchant ce passé sur pellicule, ils lui redonnent un visage et un corps, pour mieux enrayer, à défaut de l'inverser, la marche inexorable du temps.



# Une année en Provence

1956. Harry Callahan, quarante-quatre ans, enseigne la photographie à l'Institute of Design de Chicago. Dix ans qu'il attend de pouvoir se consacrer pleinement à son art, loin des bancs de l'école qui le retiennent de longues heures. Des heures qu'il préférerait employer à créer, d'autant que son poste d'enseignant rapporte moins que celui de sa femme Eleanor, secrétaire, comme il le rappelle souvent. Quand il se voit attribuer la Graham Foundation Grant for Advanced Studies in Fine Arts, une bourse prestigieuse qui lui permet de prendre une année de congé à compter de la rentrée universitaire de 1957, Callahan est tout à fait surpris. Non seulement parce qu'il est le premier photographe à bénéficier de cette bourse de voyage traditionnellement décernée à des architectes – selon les vœux d'Ernest R. Graham (1866-1936), architecte de Chicago et créateur de la fondation – mais surtout parce qu'il n'a jamais rempli de dossier de candidature : « Aucun architecte ne pouvait se permettre de laisser son cabinet »... « Je ne sais toujours pas comment ils ont eu mon nom », commentera-t-il plus tard, avec la modestie qu'on lui connaît. Toujours est-il qu'il part avec une dotation de dix mille dollars en poche – à l'époque, la plus généreuse jamais attribuée à un photographe selon le magazine Time. Callahan a une vision toute relative de l'ailleurs : « Mon idée du voyage se limitait au Nord du Michigan. »

Ce sont ses proches, au premier rang desquels Edward Steichen, à la tête du département photographie du Museum of Modern Art de New York, qui le pousseront au départ : « Les gens me répétaient : « Mais voyons, pars en Europe, sois raisonnable ! » Ma femme a fini par trancher : « Allons-y ! », et nous sommes partis. »

Harry Callahan passera près de quinze mois en Europe, essentiellement dans le Sud de la France. Là-bas, loin des contraintes du professorat, il fait enfin l'expérience de l'art pour l'art. À propos de ce voyage, le premier qu'il entreprend à l'étranger<sup>6</sup>, il déclarera : « Je sais juste que, d'une manière ou d'une autre, l'Europe a eu sur moi une influence décisive. » Un séjour qui fera date, tant il considère cette période comme « l'une des plus importantes de [sa] vie ». En 1994, il donne à la Maison européenne de la photographie un ensemble de cent trente tirages pour la plupart inédits, baptisé French Archives. Curieux titre quand on sait que Callahan ne laissera pour traces écrites qu'une correspondance éparse, ni carnet, ni notes de cours, pas même un album...

Il faut croire que ce voyage a tout de l'initiation pour ce natif du Midwest, introverti et laconique, qui ne s'est jamais vraiment senti à l'aise loin de chez lui. Né à Detroit en 1912, il grandit dans une famille de fermiers dont la sensibilité artistique se résume aux vinyles d'Enrico Caruso que passe le père sur son phonographe, ou aux airs de variété que pianote la mère. Fervente catholique souffrant de phobie sociale, celle-ci évite soigneusement les fêtes et annule les rares vacances d'été organisées par le père. Une nature dont héritera Callahan, adolescent timide et maladroit qui se réfugie dans la lecture de l'Illiade et de l'Odyssée, et passe le plus clair de son temps au terrain de golf ou à copier des bandes dessinées. Rêveur, il se révèle un élève médiocre au lycée : « Ça m'a pris cinq ans pour en finir. » Alors que la Grande Dépression accable l'Amérique, il essaie tant bien que mal de financer ses études universitaires et collectionne les petits boulots : coursier, livreur de journaux, caddie ou manutentionnaire pour Chrysler Motors.

C'est là qu'il rencontre en 1933, à l'âge de vingt et un ans, une certaine Eleanor Knapp, dix-sept ans, secrétaire pour la

même compagnie automobile. Après qu'un ami commun lui a montré une photo de Harry, Eleanor organise un rendez-vous arrangé : « Quand on s'est rencontré, ça a tout de suite fonctionné », se souvient celle qui deviendra son épouse trois ans plus tard. Callahan poursuit sans grande conviction des études d'ingénieur à la Michigan State University dans la banlieue d'East Lansing. Ses mauvaises notes et les cent trente kilomètres qui séparent l'école de Highland Park, où vit Eleanor, ont vite raison de sa motivation : il abandonne les cours dès la seconde année et retourne chez Chrysler en tant qu'assistant au département des pièces détachées.

C'est donc en autodidacte que Callahan entre en photographie : il a vingt-six ans lorsque la caméra 16 millimètres flambant neuve de son dentiste pique sa curiosité. Il n'en faut pas plus à ce natif de Detroit, berceau de l'industrie automobile : « Il m'a montré ce truc et ça ressemblait à un bijou. C'est ce qui a tout déclenché – ce beau morceau de machine. » Parce que la crise fait encore rage, il opte pour un appareil photographique plus économique, un Rolleicord bi-objectif 6x6. Avec un ami, il prend ses premières images qu'il développe « dans la salle de bains, avec un drôle d'agrandisseur ». Très vite, ce qui n'était qu'un jeu vire à l'addiction : il rejoint le club photo de Chrysler où il rencontre Todd Webb, qui deviendra son fidèle complice. Ensemble, ils s'inscrivent au Detroit Miniature Camera Club, futur Detroit Photo Guild. S'il y acquiert une solide maîtrise technique, Callahan est loin d'être convaincu par les idées toutes faites, d'obédience pictorialiste, et autres modes d'emploi prônés par ces clubs.

C'est pourtant là qu'il fera deux rencontres décisives. Arthur Siegel, professeur à l'Institute of Design de Chicago, dirige un atelier au Detroit Photo Guild où il initie ses élèves aux concepts modernistes et fait l'éloge de l'expérimentation. Il encourage Callahan à développer une pratique plus personnelle et autonome. Puis, en 1941, Ansel Adams y donne un workshop. Il évoque notamment les Equivalents de Stieglitz, une série d'études de nuages, métaphores abstraites de ses pensées et émotions. Au détour d'une conversation sur la qualité des tirages, il montre Surf Sequence, série qu'il vient de réaliser sur la San Mateo County Coast en Californie. Les cinq petits formats qui la composent sont la parfaite expression « de la photographie pure – des tirages précis et superbes ». Pour Callahan, c'est une révélation. Il consulte Adams sur tout – processus technique, papiers, objectifs, films, développeurs... – et se sert l'année suivante de ses notes comme d'une « bible » : « C'est à ce moment-là que j'ai commencé à devenir moi-même... Ce ne sont pas les grandes photographies, ou du moins celles considérées comme telles, mais les gros plans près du sol qui m'ont fait comprendre que je pouvais photographier n'importe quoi. Je photographiais une empreinte dans le sable et cette image pouvait être celle d'une dune. Ça a été la chose la plus libératrice qui soit pour moi. » Inspiré par Adams, il se met à photographier avec fièvre. Élevé dans une famille religieuse, lui qui s'était écarté de la foi retrouve avec la photographie le chemin du spirituel. Il part photographier avec Webb les paysages de son maître : ensemble, ils campent une semaine au Rocky Mountain National Park dans le Colorado avant de rejoindre New York avec Eleanor dans l'espoir de rencontrer Alfred Stieglitz.

D'après Callahan, à peu près toutes ses idées lui viennent ces années-là, entre 1941 et 1943 : photographier une nature sans qualité (des roseaux dans l'eau, des feuilles dans la neige) – comme il avait pu l'observer chez Adams –, des immeubles

et des gens ; appuyer les contrastes pour en décupler le potentiel expressif ; travailler en série. Il s'essaie aussi aux surimpressions – dans un portrait d'Eleanor, par exemple, où des herbes épaisses se superposent à son visage – en faisant parfois bouger l'appareil entre les prises pour brouiller ou répéter les motifs. Les jeux de lumière le fascinent comme en témoignent ces reflets évoquant des ronds de fumée à la surface de l'eau, ou des trajets de lumière que dessine une lampe torche dans une pièce noire. Employé au laboratoire photographique de la General Motors en 1944, il démissionne à la fin de la guerre pour tenter de se consacrer pleinement à la photographie. Ses économies en poche, il met le cap sur New York avec Eleanor et Todd Webb. Chaque jour, il arpente les rues, appareil au poing. Webb le présente à Lisette Model, Paul Strand, Helen Levitt, Berenice Abbott, ou encore Beaumont et Nancy Newhall qui présenteront son travail en 1946 au Museum of Modern Art (MoMA, New York), dans le cadre de l'exposition « New Photographers ». Moins sociable que son camarade, Callahan ne se sent pas à sa place dans ces cercles mondains. D'autant que la bourse de la MoMA à laquelle il avait postulé est finalement attribuée à Helen Levitt. Dépité, il regagne Detroit en février pour y trouver du travail sans vraiment savoir où chercher. Son ami Arthur Siegel le recommande alors pour un poste d'enseignant en photographie au très expérimental Institute of Design (ancien New Bauhaus) fondé en 1939 à Chicago par László Moholy-Nagy. Si Callahan doute sérieusement de ses compétences, mal à l'aise lorsqu'il doit s'exprimer en public, il incarne pourtant le parfait candidat : il conjugue le goût du Bauhaus pour l'expérimentation avec ce quelque chose de très américain, tout habitué qu'il est à traiter de sujets éminemment personnels.

En 1947, Callahan fait la connaissance d'Edward Steichen, directeur du département de photographie au Museum of Modern Art de New York, en visite chez sa sœur, Lillian, et son beau-frère, le poète Carl Sandburg, qui habitent Chicago. C'est le coup de foudre. Steichen devient son ami et mentor, et expose la même année sept de ses tirages au sein de sa première exposition majeure. Dix ans plus tard, lorsque Callahan décroche la bourse, Steichen le décide à faire le grand saut. Avant son départ, Callahan s'arrêtera le voir à New York. Convaincu que l'expérience est la condition de toute évolution artistique, celui-ci l'encourage encore : « Je me réjouis que tu partes en Europe. Tu as assez vécu sur tes propres ressources. »

Les Callahan – Harry, Eleanor et Barbara, leur fille de sept ans – quittent les États-Unis pour l'Europe à l'été 1957. Ils séjournent d'abord quelques mois en Allemagne chez leur ami Konrad Wachsmann, un architecte moderniste et professeur basé à Chicago. Wachsmann leur conseille de s'installer dans le Sud de la France et les aide à trouver une maison de location. C'est sur la Route de Cézanne, connue sous le nom de route du Tholonet, aux environs d'Aix-en-Provence, que se trouve L'Harmas, vaste domaine perché sur une colline qui surplombe la vallée de l'Arc. Callahan s'en souvient comme du « plus bel endroit où j'aie jamais vécu ». Ancienne propriété du peintre surréaliste André Masson, L'Harmas est nettement plus spacieuse et confortable que leur résidence de Chicago. Dans l'une des dépendances du domaine, qui s'étend sur plusieurs hectares, vivent Maurice, le gardien, sa femme Gabi, la gouvernante, et la mère de Gabi. Les deux couples deviennent très vite amis : Gabi aide Eleanor à gérer l'intendance, la guide entre les étals des marchés qui l'impressionnent, elle dont le français laisse à désirer et pour qui la vision de poulets vivants est une grande première. « Ils nous ont adoptés. Nous étions toujours fourrés ensemble. Notre français était vraiment très mauvais, et je pense que c'est à cause d'eux si nous n'avons jamais appris la langue. Quand nous faisons des fautes, ils ne nous reprenaient jamais... » Barbara est inscrite dans une école primaire catholique, les établissements franco-américains ne pouvant accepter de nouveaux élèves en cours

d'année. Elle adopte Mouche, l'un des deux teckels confiés à Maurice par le propriétaire de L'Harmas. « Barbara et moi allions cueillir des asperges sauvages. En saison, il y avait un merveilleux amandier. Nous faisons de longues promenades avant de nous asseoir sur des rochers pour briser les amandes. Harry se levait tôt le matin pour allumer le feu dans chacune des cheminées et dans le grand poêle à charbon pour que nous puissions commencer à cuisiner. » Le soir, Harry et Maurice descendent au casino, boivent et jouent aux cartes. Le week-end, les deux familles s'engouffrent dans la petite Renault des Callahan et partent pique-niquer dans la campagne, randonner en montagne, découvrir Marseille, Nice ou les vignobles de la région. « J'ai eu une chouette vie là-bas », reconnaît Callahan. Le couple reçoit souvent la visite d'amis artistes américains. Quand ils montent en voiture à Paris, c'est pour voir leur ami peintre Hugo Weber ou à l'occasion d'une exposition commune avec Aaron Siskind au Centre culturel américain. Ils fréquentent Léo Marchutz, un peintre allemand qui étudie à Aix depuis plusieurs années l'œuvre de Cézanne, Sonia Delaunay, qu'ils rencontrent grâce à une camarade de classe de Barbara, ou Stéphane Cordier, fondateur de la revue littéraire L'Arc, à laquelle Callahan contribuera durant son séjour.

À Aix, il observe une routine de travail rigoureuse, sortant tôt le matin pour se balader dans la ville et à travers la campagne, son Rollei ou son appareil 35 millimètres au poing. L'après-midi, dans un « drôle de petit laboratoire » improvisé à l'arrière de la maison, il développe ses films qu'il tire une fois séchés, ressortant parfois pour une seconde prise de vues. Malgré ce rythme soutenu, rares sont les images qu'il se décide à tirer. Question d'habitude pour celui qui estimera ne publier qu'une poignée de ses clichés, à peine une demi-douzaine par an. Tout l'inspire. S'il se réjouit de pouvoir créer sans entraves – « c'était la liberté totale, parce que je savais que mon poste m'attendait à mon retour » –, il reste envahi par le doute. À son arrivée, il se sent dépassé par la beauté de ce nouveau décor, intimidé par le poids de l'histoire, nerveux, « un peu désespéré », conscient de photographier des sujets maintes fois reproduits par d'autres que lui. « Tout semblait si pittoresque après avoir vécu aux États-Unis. J'avais l'impression qu'en France je ne pouvais pas fabriquer d'images parce que tout était déjà en place. Le paysage était si bien dessiné qu'il vous mettait à l'écart. »

Le piège du pittoresque, il l'évite en restant chez lui, prenant pour sujet ce qu'il a sous les yeux. C'est par exemple depuis l'une des fenêtres de la maison qu'il saisit la danse des pins dont les troncs noueux s'étirent et se cambrent. Ailleurs, il photographie une plante dont on pourrait confondre les tiges avec des bras ou des jambes : « C'est presque une nature morte, ou un paysage d'intérieur » ; lors du tirage, il expose le négatif assez longtemps pour faire disparaître le fond dans le noir. Plus loin, un « tapis de verdure » dont on ne peut distinguer le bas du haut, encore moins la ligne d'horizon, rappelle les drippings de Pollock. Et puis cette toile d'araignée, entre feu d'artifice et constellation, que seuls quelques fils de soie permettent de deviner... Partout, Callahan « cherche à révéler le sujet d'une nouvelle manière, de façon à lui donner plus d'intensité », dire le vertige de la nature. « J'avais l'habitude de marcher à travers champs en direction de la Sainte-Victoire, la montagne de Cézanne. Je me suis finalement retrouvé face à un point de vue qui m'a plu, et j'ai fait plusieurs prises de vues de pins [...] au sommet de cette montagne, où les arbres argentés semblent battus par les vents. La silhouette des pins déformée par le mistral est ce qui m'a le plus ému en ce lieu. Steichen m'a demandé un jour si le vent soufflait lorsque j'ai pris la photo. Quand j'ai répondu que non, il a dit qu'il devait sûrement souffler depuis des siècles. »

Ses portraits de passants, d'une grande beauté graphique, occupent une place toute particulière au sein des French Archives. Ravi d'explorer « une petite ville du Sud de la France – et d'observer comment les gens vivent dans de vieux

immeubles », Callahan capte d'innombrables variations de lumière, joue des ombres portées sur les façades historiques. Dans ses images, Aix-en-Provence se mue en une cité de l'ombre, refuge d'âmes solitaires, essentiellement féminines. Sur le cours Mirabeau bordé de platanes, il réalise une série d'images plongées dans une obscurité totale à l'exception de minuscules taches de lumière qui viennent éclairer tour à tour les contours d'une silhouette ou d'une porte d'entrée, rappelant le clair-obscur du Caravage. L'attention est portée aux détails : le bout d'une branche, une épaule, l'ourlet d'une jupe paraissent impeccablement nets. Ailleurs, un rayon de soleil ponctue une scène de rue, un halo de lumière isole les piétons au cœur d'une nuit américaine. Ombres et taches lumineuses écrasent l'espace. Une manière qui ne quittera pas Callahan de retour à Chicago, comme dans cette perspective où deux hommes errent, perdus dans un décor que ne renierait pas Edward Hopper. Aix se fait parfois moins théâtrale, voire tout à fait mélancolique. Volets fermés et façades délavées, certaines architectures semblent l'intriguer pour leur rigueur formelle, leur géométrie quelconque : « Beaucoup de mes images tiennent au fait d'être au bon endroit au bon moment selon ce que je ressens. »

Même quand il s'éloigne d'Aix quelques jours, Callahan n'en finit pas d'observer la ville, comme dans cette surimpression prise à Florence où il séjourne avec sa belle-famille : la façade en marbre du Duomo s'agite, façon kaléidoscope. Un terrain de jeu qu'il ne voit pas qu'en noir et blanc. Si les French Archives n'en gardent aucune trace, Callahan a pourtant bien réalisé durant son séjour des images couleurs, toutes restées à l'état de diapositives Kodachrome : une vitrine de quincaillerie dans les tons pêche et abricot, un couple flânant dans les rues de Venise aux murs vert olive, des portraits de Barbara et Eleanor à Ulm ou à Florence sous un ciel bleu azur...

Callahan fera toujours cet aller et retour entre scènes de rue anonymes et portraits intimes, comme s'il fallait voir dans la permanence de ce va-et-vient la mécanique de son œuvre. « Ça a fait partie de notre quotidien pendant vingt-cinq ans. Il me prenait en photo où que nous soyons. Je pouvais être en train de préparer à dîner et Harry me disait : « Eleanor, la lumière est magnifique. Allez, j'aimerais prendre une photo de toi. » Et nous prenions une photo. Ou alors nous étions dans notre maison de campagne et allions nous isoler dans les champs pour prendre des photos de nus dans la nature. » « Photographier Eleanor m'était très naturel. Je n'ai jamais ressenti aucun obstacle, de quelque sorte que ce soit. » C'est qu'il ne peut photographier qu'un visage connu, pour lequel il ressent quelque chose. Exception faite d'une séance de nu, à l'époque des clubs photo de Detroit, où il engage un modèle : pénible, l'expérience ne se renouvellera pas.

Curieusement, alors que Callahan aborde le paysage de manière très intuitive, ses portraits d'Eleanor sont tous posés. D'abord hésitante, Eleanor se prête rapidement au jeu. Dans ses nus, il veille toujours au juste équilibre entre intimité et pudeur : visage caché, de dos ou en ombre chinoise, Eleanor ne se dévoile qu'à travers de forts contrastes ou des cadrages resserrés. « J'étais méthodiste, justifie-t-elle, élevée dans la croyance qu'on ne devait pas s'exposer ainsi. Et puis quand j'ai vu comment il prenait les images, ça m'a totalement libérée, parce qu'il n'y avait rien d'obsène ou de pornographique là-dedans. En fait, je trouve qu'elles étaient très belles. » De ces portraits, on connaît surtout celui pris au lac Michigan, la tête d'Eleanor flottant à la surface de l'eau, les yeux clos, sa chevelure tombant en cascade. À Aix, il réalise une série obsédante et onirique, superposant un gros plan de son torse ou de son dos nus sur fond de paysage. Contrairement à ses premières surimpressions, le corps d'Eleanor envahit ici la composition. Une présence féminine souveraine qui règne sur le paysage, à la fois forte et tranquille. Réalisées avec un appareil 4x5 inch, ces surimpressions tiennent de la

performance : Callahan photographie d'abord les paysages en arrière-plan – un champ d'herbes folles et de fleurs sauvages bordé d'arbres, un gros plan de feuillages, ou une bande de terre face à de petites collines. Puis, il expose à nouveau les films non développés, superposant le nu d'Eleanor sur ces scènes idylliques, planant telle une déesse païenne fantomatique. De sorte qu'au lieu de construire l'image en chambre noire, à partir de différents films, il la compose sur un seul et même négatif. Incapable de vérifier ce qu'il fait, il lui faut donc se fier à son imaginaire en espérant que l'image obtenue soit fidèle à son intention.

S'il n'en développe et n'en expose que très peu, Callahan prendra des centaines de portraits d'Eleanor et Barbara entre 1947 et 1958. « Il nous prenait constamment en photo, moi et ma mère. C'était quelque chose qui arrivait tout simplement, quelque chose auquel on s'habitue, avec lequel on grandissait, comme sa mère en train de cuisiner par exemple... C'était à ça que la vie ressemblait. » Les portraits pris à Aix sont d'autant plus signifiants qu'ils figurent parmi les derniers connus : à leur retour aux États-Unis, Eleanor reprend le chemin du travail et Barbara, alors âgée de huit ans, se lasse de poser pour son père.

Après leur départ d'Aix, les Callahan s'arrêtent en Italie et en Espagne avant de regagner les États-Unis à la fin de l'été 1958. Ils emménagent dans un nouvel appartement à Chicago et se rendent brièvement dans le comté de Door, dans le Wisconsin, où Callahan prend, entre autres images de nature, une herbe blanche sur fond noir, presque calligraphique, qui n'est pas sans rappeler ses clichés aixois de broussailles. De la France, tout lui manque : sa liberté, le contact de la nature, la beauté de l'architecture qui semble porter la mémoire des siècles. À l'institut, il découvre qu'un « remue-ménage » a précipité le départ de certains des collègues qu'il estimait le plus. « À notre retour, Chicago ne semblait plus si excitant, confie-t-il, cela m'a pris près de deux ou trois ans pour me sortir la France de la tête – je voulais vraiment y retourner. Chicago ne m'intéressait plus. » Là encore, le destin décidera pour lui. En 1961, David Strout, qui consacrait quelques années plus tôt une exposition à ses travaux, l'invite à venir créer un département de photographie à la Rhode Island School of Design de Providence. Callahan accepte le poste et emmène sa famille en Nouvelle-Angleterre à la fin de l'été. De l'architecture de la ville à la cheminée de leur nouvel appartement, ce nouveau décor lui rappelle la France. Il se sent « excité, l'Est ressemblait un peu plus à l'Europe, avec la tradition et le reste. Enseigner était une agonie, mais c'était très nourrissant. Je savais que j'en retirais quelque chose, comme j'avais pu retirer quelque chose de la France ».

Il écrit à Steichen qu'il se met doucement à développer ses films d'Aix même si, comme il constatait : « Je ne pensais pas que je faisais quoi que ce soit de bon. » Steichen et ses collègues seront meilleurs juges. Un an après leur retour, ses arbres, toiles d'araignées et nus d'Eleanor réalisés entre 1957 et 1958 figurent au sein de l'exposition du MoMA « The Sense of Abstraction », une sélection de trois cents tirages noir et blanc par soixante-quinze photographes dont Aaron Siskind, Frederick Sommer, Alfred Stieglitz, Edward Weston ou Paul Strand. Dans une lettre datée du 7 décembre 1959, la commissaire Grace M. Mayer écrit à Callahan : « Comme vous le savez, tout le département de photographie est à vos pieds, et désormais René d'Harnoncourt et Alfred Barr chantent vos louanges. » Au sujet de la sélection des tirages de Callahan, elle poursuit : « Il y en a vingt-cinq (!) dans cette section – la plus importante partie consacrée à un seul et même artiste. Pardonnez notre gourmandise, mais votre œuvre est magnifique. »

Avec ses French Archives, il entame un nouveau chapitre, évoluant vers une pratique plus dépouillée. Dans un entretien accordé en 1977 à l'occasion de sa rétrospective au MoMA,

45 il revient sur cette révélation : « Tout était nouveau, la langue, ce que je voyais [...]. En un sens quand tu marches dans une rue qui existe depuis des siècles, tu ne veux pas y faire de surimpressions. C'est assez génial en soi. » Ou encore : « Les sujets autonomes sont ceux qui m'intéressent le plus [...]. Il m'a soudain paru que cette prétendue réalité était bien plus puissante et importante que toutes ces surimpressions, tous ces collages et le reste. » Intriguée par sa nature morte figurant une plante aux tiges blanches sur fond noir, la journaliste lui demande s'il trouve cette image plus intéressante que les expérimentations de ses débuts : « C'est une meilleure image, mais je ne pense pas qu'elle soit plus intéressante. C'est juste là où j'en suis. Et je pense que cela n'a aucune espèce d'importance. À part pour moi ».



# Une Collection

## Manuel Álvarez Bravo

Du Mexique, Álvarez Bravo n'aura pas eu trop de cent ans pour tout dire. Scène de rue, portrait, nature morte, nu ou paysage, chacun de ses clichés intemporels à l'épure inimitable recompose le puzzle, jamais folklorique, d'une nation pétrie de mythes. Remarqué par André Breton, il invente un langage fait de trottoirs, de murs et de carrelages, de chair nue, de linge blanc et de fruits, tropicaux ou défendus. À bien observer ces pieds de femme hésitant parmi les flaques d'eau, au seuil d'un intérieur hors cadre, ou cette jeune fille interdite devant un graffiti d'une ruelle de Teotihuacan indiquant un marchand de cercueils, on se dit que tout chez ce « photographe du dimanche » n'est que parabole déguisée.

## Roger F. Ballen

Un ourson en peluche borgne trône sur des draps défaits. Une nuée de cintres accidentés dessine au-dessus de sa tête une constellation mystérieuse sur un mur graffité. Tout l'art de Roger Ballen réside dans cette Configuration issue de la série Shadow Chamber (2000-2005), dans laquelle natures mortes désolées et portraits angoissants prennent pour décor le Shadow Chamber Building à Johannesburg, encore habité au début du siècle par des chercheurs d'or. Dans la préface du livre paru aux éditions Phaidon en 2005, le commissaire Robert A. Sobieszek souligne qu'il serait bien inutile de chercher à démêler chez Ballen le vrai du faux, le réel de la fiction. C'est que le géologue qu'il a été a le sens de la mise en scène. Installé depuis 1980 à Johannesburg, il nourrit une réflexion sur l'identité afrikaner dans des clichés noir et blanc au format invariablement carré, qui tentent de saisir non pas un « panorama documentaire » mais plutôt « l'essence de la marginalisation ».

## Bernd et Hilla Becher

C'est au critique et collectionneur Bernard Lamarche-Vadel que la Maison européenne de la photographie achète en 1995 ce polyptyque des Becher. Provenance insigne pour cette œuvre emblématique de la démarche de Bernd et de sa femme Hilla, respectivement peintre et photographe de formation, figures tutélaires de la nouvelle objectivité allemande : douze hauts fourneaux sont ici photographiés en noir et blanc à la chambre, selon un protocole rigoureux observé invariablement depuis la fin des années 1950. Cadrage frontal, du moins sans distorsion, vide de toute présence humaine, ciel gris, sans nuages, à n'éviter toute ombre portée, recours aux films peu sensibles obligeant à de longs temps de pose... autant d'impératifs dictés par l'exigence de neutralité inhérente à toute ambition documentaire : ici, procéder à l'inventaire typologique de bâtiments industriels condamnés à la ruine.

## Mohamed Bourouissa

C'est avec sa série Périphérique (2007-2008) que Mohamed Bourouissa se fait connaître. Il y épingle les stéréotypes qui collent à la banlieue : des quartiers de La Courneuve à ceux de Pantin, de Clichy-sous-Bois, d'Argenteuil ou du Mirail à Toulouse, il met en scène des modèles jouant leurs propres rôles, dans des situations banales et quotidiennes, comme dans L'Impasse. Là, quatre jeunes hommes, dont on distingue peu ou pas le visage, se tiennent groupés autour d'une carcasse de voiture brûlée, baignés d'une lumière froide et contrastée. Allure sportswear sur décor miséreux, tous les ingrédients du cliché semblent réunis. Et pourtant, c'est bien la grâce d'une composition pyramidale savamment maîtrisée qui domine : élaborée à grand renfort de notes et croquis, elle n'est pas sans rappeler l'héritage des maîtres classiques dont Bourouissa se réclame, de Delacroix au Caravage.

## Henri Cartier-Bresson

Paru en 1955, l'album Les Européens, dont la couverture est signée Joan Miró, dessine une carte sensible de l'Europe d'après-guerre. Étreinte amoureuse volée sur un quai de la gare du Nord, ombres portées dans une ruelle de Tarascon ou terrain vague de la banlieue romaine, discussion chorégraphiée à Scanno : ici, le plaisir du jeu graphique l'emporte. La collection de la MEP est essentiellement constituée par les tirages issus de deux expositions réalisées avec le concours de celui qui fut « l'œil du siècle », maître de l'instant décisif et cofondateur de l'agence Magnum : l'exposition « Paris à vue d'œil », présentée au Musée Carnavalet lors du Mois de la photo de novembre 1984, et l'exposition « Des Européens », présentée à la MEP en 1997. Pour cette dernière, c'est grâce à Jean-Stanislas Retel que ces tirages ont rejoint la collection par un don de la Fondation d'entreprise du Reader's Digest France.

## Raphaël Dallaporta

Dérangeant catalogue que celui réalisé par Raphaël Dallaporta en 2004 : trente-cinq mines antipersonnel et sous-munitions sont photographiées frontalement à l'échelle 1, sur fond noir. Dans la préface du livre Antipersonnel, paru aux éditions Xavier Barral en 2010, Martin Parr note : « En les photographiant de la même manière qu'un autre l'aurait fait pour une publicité de shampoing, Dallaporta glorifie ces objets tout en conservant un angle totalement neutre. » Parodiant l'esprit sériel de la taxinomie, l'artiste signe un trompe-l'œil redoutable, d'une cruelle ironie : l'esthétisme de ces vanités contemporaines, inversement proportionnel aux ravages dont elles sont la cause. Devenues d'absurdes natures mortes de studio, ces armes, d'ordinaire invisibles, n'en demeurent pas moins armes, comme se chargent de nous le rappeler les légendes, qui en déclinent froidement les noms, provenances, descriptifs, diamètres, poids... La MEP possède 13 de ces clichés troublants.

## Fouad Elkoury

C'est sur l'invitation de l'écrivaine libanaise Dominique Eddé que Fouad Elkoury, aux côtés de Gabriele Basilico, René Burri, Raymond Depardon, Robert Frank et Josef Koudelka, photographie en 1991 le centre-ville dévasté de Beyrouth, un an après la fin de la guerre civile qui avait éclaté en 1975. Placée sous la direction artistique de Robert Delpire et menée grâce au soutien de la Fondation Hariri, cette mission ambitieuse de dresser un état des lieux de la capitale libanaise, dans une démarche esthétique de patrimonialisation des ruines. Cette Vue générale a ceci de troublant qu'elle pourrait presque nous séduire : si le balcon au premier plan, occupant la moitié de l'image, porte clairement les stigmates du conflit, il nous donne pourtant bien à voir en perspective le Beyrouth éternel, son ciel et sa mer, qui se réinventent déjà.

## Patrick Faigenbaum

C'est avec ses portraits noir et blanc de familles aristocratiques italiennes que Patrick Faigenbaum se fait remarquer à la fin des années 1980. Pensionnaire à la Villa Médicis de 1985 à 1987, l'ex-peintre poursuit à Rome cette série fleuve – plus de 170 portraits – entamée à Florence en 1984, avant de l'achever à Naples en 1991. Famille Pandolfini, Famille Pignatelli, Famille Ricci, Famille Sforza-Cesarini, Famille Caracciolo di Torchiariolo... nous disent les légendes. Il faut croire que c'est toute la Renaissance italienne qui défile devant son objectif. Conjuguant la tradition picturale du portrait d'apparat au génie de W. Eugene Smith, de Bill Brandt ou de Richard Avedon, Faigenbaum signe des mises en scène millimétrées où quelques bien nés prennent la pose dans des intérieurs pas comme les autres. Palais séculaires ou prisons dorées, difficile

de trancher tant l'Histoire semble peser de tout son poids sur les épaules de ces descendants aux patronymes illustres.

### Alain Fleischer

Infatigable, Alain Fleischer tourne, publie, photographie et dirige Le Fresnoy, studio national des arts contemporains qu'il a créé à Tourcoing en 1997. En 2003, la Maison européenne de la photographie lui consacre une rétrospective intitulée « La vitesse d'évasion », en référence à l'hypothèse astrophysique du trou noir. Comptant une cinquantaine de ses œuvres, la collection de la MEP offre un aperçu pertinent de l'évolution de son travail. Ici, un couteau dressé à la verticale trône au centre d'un rectangle noir monochrome. La lame d'acier reflète un visage qu'on devine féminin : la moitié d'une bouche, l'aile gauche d'un nez, un demi-sourcil sur œil clos. C'est que les thèmes de l'éphémère, du fugace, au même titre que ceux de l'empreinte, de l'espace et du temps, traversent tout l'œuvre du plasticien.

### Ralph Gibson

Lorsque Ralph Gibson publie son premier livre *The Somnambulist* en 1970, cela fait trois ans que la maquette est prête. Il lui aura fallu créer sa propre maison d'édition, *Lustrum Press*, pour donner corps à ce projet regroupant un ensemble de clichés surréalistes, oscillant entre abstraction pure et narration, comme l'illustrent ces deux mains agrippées à l'avant d'une barque. Premier volet de sa « black trilogy », suivi de *Déjà Vu* (1973), puis de *Days at Sea* (1974), *The Somnambulist* rencontre à sa sortie un franc succès critique et commercial. Avec *Lustrum Press*, Gibson inaugure un chapitre décisif dans l'histoire du livre photographique, offrant aux photographes publiés – Robert Frank, dont il fut l'assistant, ou Larry Clark, son fidèle complice – un champ d'expérimentation inédit, tout en se démarquant par l'exigence des reproductions, notamment dans le traitement des noirs, si caractéristiques de son œuvre.

### Hervé Guibert

« Il est parti en laissant un message incompréhensible », dit le surtitre manuscrit de cette pièce unique. Difficile, en effet, de déchiffrer les lettres tracées à la mousse à raser qui dégoulinent sur le miroir de cette salle de bains. On est en 1990. Hervé Guibert, dont on discerne le reflet dans la glace et qui se sait atteint du sida depuis 1988, n'a plus qu'un an à vivre. Il vient de se faire définitivement un nom comme écrivain, avec son dernier opus *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, paru aux éditions Gallimard, treize ans après son premier roman, *La Mort propagande*. Plus connu pour ses autofictions au style dépouillé, son travail photographique, qu'il poursuit depuis ses 17 ans, est tout aussi saisissant. Fenêtres, voiles, miroirs plantent invariablement le décor d'une intimité partagée, sans compromis. Y évoluent des figures, celles de ses proches et amants, le plus souvent la sienne, solaire, jusqu'à l'agonie.

### Eikoh Hosoe

Un démon-belette hantant les rizières et terrorisant les villageois de ses griffes acérées : ainsi se résume la légende du Kamaitachi. Dans sa série éponyme de 1965, Eikoh Hosoe convoque ses souvenirs d'enfance de la campagne japonaise où, avec sa mère, il fuit Tokyo durant la Seconde Guerre mondiale. Tatsumi Hijikata (1928-1986), chorégraphe avant-gardiste créateur du *butô*, la « danse des ténèbres », lui sert de modèle et livre une série de performances en totale communion avec le paysage et les habitants de sa région natale du Tohoku, au Nord-Est du Japon. Comme ici où, sentinelle prostrée au sommet d'une barrière de fortune, mi-homme, mi-bête, il veille sur les champs alentour dans une contre-plongée dramatique nimbée d'un ciel menaçant.

### Robert Mapplethorpe

Un sceptre mortifère tenu par une main décharnée. Au bout, flotte le visage émacié de Robert Mapplethorpe, souverain, les cheveux poivre et sel coiffés en arrière. Le regard intense,

comme halluciné, nous fixe de son autorité chamanique. Apparition, vanité ou prophétie : on est en 1988, l'artiste a alors 41 ans. Il mourra un an plus tard, victime du sida. Rien d'étonnant à ce que cet ultime autoportrait, fatalement iconique, ait illustré l'affiche à la rétrospective que lui consacrait le Grand Palais en 2014, puisqu'il convoque l'essence même de son répertoire : alibi du grand genre classique, noir et blanc stylisé, cadrage clinique, mais surtout symbole phallique et spectre de la mort. Car c'est bien cette dualité, du sexe et de la fin, qui travaille l'œuvre de l'enfant terrible – portraits mondains, nus sculpturaux ou natures mortes suggestives –, plus que toute autre indissociable de son contexte, celui du New York bouillonnant des années 1970-1980.

### Daido Moriyama

*Are-Bure-Boke*, « brut, ou, trouble », trois adjectifs devenus une esthétique, celle dont s'empare la jeune garde de photographes japonais à la fin des années 1960, Daido Moriyama en tête. Édité en 1968, sa première monographie *Japan : A Photo Theater*, fait scandale : il y dresse le portrait sans concession de marginaux, de strip-teaseurs, de comédiens ambulants et d'autres performers. Ce premier coup d'éclat signe l'urgence d'être au monde de ce maniaque du noir et blanc au grain appuyé, influencé tant par William Klein que par Jack Kerouac, et qui publie plus vite que son ombre 200 ouvrages en près de cinquante ans. Ses instantanés saturés et bruyants radiographient le chaos urbain, traquent le monde interlope : loup solitaire ou chien errant, il saisit la face sombre des villes, comme dans son quartier tokyoïte d'élection, Shinjuku, dont il ne se lasse pas d'écumer les bars.

### Shirin Neshat

Vidéaste, photographe et plasticienne d'origine iranienne, Shirin Neshat explore le paradoxe de l'artiste en exil : se faire la voix d'un peuple dont on est isolé. Envoyée par son père aux États-Unis en 1974 pour y poursuivre ses études, ce n'est qu'une dizaine d'années plus tard qu'elle entreprend le voyage inverse. Elle découvre alors le nouveau visage de l'Iran, rendu méconnaissable par la révolution islamique de 1979. Issue de la série *Women of Allah* (1993-1997), cette image saisit en gros plan le dos d'une main recouverte de vers tracés à l'encre en farsi et empruntés à la poétesse féministe Forough Farrokhzad. On retrouve dans chaque image de la série ces calligraphies rebelles, tatouant les rares parties du corps dévoilées par le tchador : yeux, visages, cous, mains, bras, pieds disent les mots qui ne peuvent sortir des bouches, condamnées au silence.

### Mathieu Pernot

Le 24 avril 2004, à Meaux, l'une des six barres des années 1960 qui s'élevaient dans le quartier Dunant-Collinet est démolie par implosion, dans le cadre d'un vaste programme de rénovation urbaine poursuivi jusqu'en 2008. Une fois encore, Mathieu Pernot photographie la scène en noir et blanc à la chambre grand format : c'est selon ce dispositif qu'il enregistre entre 2001 et 2008 huit destructions similaires dans les banlieues de Mantes-la-Jolie, La Courneuve, Dijon, Châteauroux et Roanne. Autant de « spectacles » que l'artiste dénonce dans sa série *Implosions*. Partout, des nuages de fumée accompagnent la danse étrange de bâtiments vacillants. Partout, le décor désertique, silencieux et figé, assiste, impassible, à la mise à mort. Spectacle donc, celui de la négation d'une histoire, d'un « symbole social », banni, rayé de la carte. Ou comment réduire l'utopie urbaine des Trente Glorieuses à l'état de poussière, en l'espace de cinq secondes.

### Robert Polidori

Murs tagués, papier peint écorché, moquette miteuse, le tout éclairé par la lumière blafarde d'un plafonnier daté... difficile d'imaginer que l'hôtel particulier Hénault de Cantobre, somptueux écrin XVIII<sup>e</sup> abritant la Maison européenne de la photographie depuis sa création en 1996, ait pu un

jour ressembler à cela. Et pourtant, il en était ainsi avant la réhabilitation et l'extension du bâtiment confiée au cabinet d'architecte Yves Lion. Au même titre que Georges Rousse ou Jean-Christophe Ballot, Robert Polidori reçoit à cette époque une demande singulière, celle de photographe l'espace en chantier. Pain béni pour cet adepte de la chambre grand format et des longs temps de pose, qui pense les lieux en métaphores, vaisseaux de mémoire, marqueurs d'histoire. Polidori mène l'enquête, voit ce que l'on ne voit pas, additionne les indices, pour mieux tracer le passé, convaincu que si les murs ont des oreilles, ils ont aussi une âme.

### Miguel Rio Branco

« Couleur », c'est le premier mot qui vient à l'esprit pour évoquer Miguel Rio Branco. À cette couleur, une, violente, insoumise, le plasticien donne invariablement le rôle titre depuis l'incendie de 1980 qui avait réduit en cendres ses archives noir et blanc. C'est en écorché vif qu'il enregistre le chaos des favelas, la permanence de la misère. Comme dans ce diptyque mimétique, où l'on ne discerne plus qui, du chien ou de l'homme, se prend pour l'autre. Sur un trottoir du quartier du Pelourinho à Salvador de Bahia, un sachet rose Malabar forme une mare de sang sous le corps en sursis d'un damné en haillons. Au-dessus, un chien errant, qu'on devine déjà mort, le menace : Memento mori. Ailleurs, le rouge et le bleu embrasent quatre scènes de nuit : entre juke-box et chassé-croisé pleins phares, un cheval fantôme passe. En 2005, la Mep expose peintures, dessins, vidéos, collages et photographies à l'occasion de la rétrospective « Plaisir la douleur ».

### Sebastião Salgado

Vaste monde que celui de Sebastião Salgado. Depuis près de quarante ans, l'auteur d'*Autres Amériques* (1986), de *La Main de l'homme* (1993) ou d'*Exodes* (2000) n'a qu'une obsession : sonder la terre et ses damnés. Les quelque 300 tirages figurant dans la collection de la Maison européenne de la photographie traduisent la permanence de son engagement humaniste, comme ici, dans une Afrique sinistrée par la sécheresse où une marée humaine s'affaire autour d'un puits géant, ou là, dans les montagnes d'Oaxaca, au Sud du Mexique, où deux indigènes de la tribu des Mixes prient leur dieu, bras déployés. Noir et blanc contrasté et lumière théâtrale, tout l'art de Salgado opère déjà dans ces deux tirages des débuts, alors qu'il quitte l'agence Gamma pour rejoindre Magnum Photos.

### Alice Springs

C'est dans leur appartement parisien qu'Alice Springs, née June Brunell, saisit ce portrait, en 1976. Six ans déjà que Mme Helmut Newton se fait un nom en photographie, depuis qu'en 1970 elle remplace au pied levé sa star de mari sur un shooting publicitaire pour les cigarettes Gitanes : la campagne fera sensation. Si d'autres suivront, notamment pour Elle, Marie-Claire ou Dépêche Mode, on retient surtout la grâce de ses portraits de célébrités, de Diana Vreeland aux Hell's Angels. Ici, c'est au tour de Helmut de prendre la pose, assis au bord d'un lit, son appareil dans les mains. Derrière lui gît le corps nu d'une mannequin, abandonnée au sommet d'une cascade de satin. Une scène de studio apparemment ordinaire pour l'inventeur du porno chic, dont les images aussi sulfureuses que sophistiquées auront marqué l'histoire de la photographie de mode. Pourtant, à bien regarder, c'est autre chose que June, éternelle muse et fidèle complice, nous dit de lui : yeux baissés, introspectifs, il tourne le dos à son modèle qui semble, en perspective, lui confier un secret à l'oreille. En 2012, la Mep consacrait à June Newton sa première rétrospective en France.

### Hiroshi Sugimoto

Ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre, chacune des images composant la série Theaters de Hiroshi Sugimoto, entamée en 1978, prolonge la réflexion métaphysique que le photographe a amorcée deux ans plus tôt avec ses Dioramas réalisés à l'American Museum of Natural History de New York. Ici, changement de décor : ce sont de somptueux théâtres à l'italienne, construits dans les années 1920 aux États-Unis et reconvertis en salles de cinéma (ou en plus modestes drive-in), qui retiennent son attention. Armé d'une chambre 8 x 10, systématiquement positionnée au centre du premier balcon, il laisse son obturateur grand ouvert durant toute la projection, de sorte qu'il parvient à capturer en une seule image, fixe, une infinité d'autres images en mouvement. Résultat ? Un écran immaculé - ici, celui du Al. Ringling Theatre de Baraboo dans le Wisconsin - qui éclaire de sa lumière providentielle la salle déserte à l'atmosphère datée.

### Shoji Ueda

Il y a un peu de Magritte dans ces images du maître Shoji Ueda. Prises dans le décor surréaliste des dunes de Tottori - sa province natale, à 800 km au sud-ouest du bouillonnement tokyoïte -, elles font partie d'une série fleuve réalisée entre 1949 et 1980. Face à la mer, avec du sable à perte de vue, Shoji Ueda est chez lui : dans ce théâtre onirique, il ne se lasse pas de mettre en scène ses voisins et ses proches dans des images minimalistes, minutieusement chorégraphiées, empreintes d'humour et d'une candeur toute poétique. En inconditionnel de Lartigue, il chronique les plaisirs simples avec l'humilité de l'éternel amateur. Avec « Une ligne subtile », la Mep célébrait en 2008 ses tirages d'une rare densité dont treize rejoignaient trois ans plus tôt la collection, grâce au don de la société Dai Nippon Printing.





# Mauvais genre

## Flower Power

Orchidée, lys, anémone, tulipe ou gardénia... derrière un apparent classicisme, les compositions florales de Mapplethorpe distillent un parfum de scandale.

C'est que pour lui, le sexe est partout : « Quand j'ai exposé des images, [...] j'ai essayé de juxtaposer une fleur, puis une photo de pénis, puis un portrait, de façon à ce qu'on puisse voir qu'il s'agit de la même chose. » Natures mortes racées et délicates, ses images organiques semblent évoquer tour à tour l'éclosion d'un sexe féminin, l'érection d'une verge, la tension d'une pénétration.

En couleurs ou noir et blanc, c'est une séduction, une étreinte, un orgasme que rejouent à l'infini les fleurs de Mapplethorpe. Comme si, n'ayant jamais fini d'épuiser le sujet, il s'appropriait les codes d'un genre artistique traditionnel, pour mieux filer la métaphore : perfection formelle des mises en scène, maîtrise absolue des jeux d'ombre et de lumière, précision clinique des cadrages... tout se passe comme si la nature morte atteignait chez lui son expression la plus aboutie. On est loin de l'exercice de style à la Edward Steichen, de l'exaltation botanique à la Imogen Cunningham, ou de la compilation scientifique à la Karl Blossfeldt.

Ici, la fleur n'est que prétexte : « J'adore mes photos de fleurs, plus que je n'aime les fleurs réelles. » Narcisse, c'est son reflet que Mapplethorpe contemple dans ces pétales anthropomorphes. On pense aux mots du conservateur et historien de la photographie William A. Ewing, qui dans son ouvrage *Flora Photographica* (1991), comparait l'artiste à l'orchidée : « [...] fragile, rare, exotique et solitaire ».

## Mauvais genre

« Le sexe est magique. Si vous le canalisez bien, il y a plus d'énergie dans le sexe que dans l'art. »

Selon Jérôme Neutres, commissaire de l'exposition, cette déclaration de Mapplethorpe procède de la « profession de foi dionysiaque », celle d'un agitateur dont l'œuvre a toujours suscité la controverse. De *Man in Polyester Suit* (1980), à l'autoportrait au fouet (1978), en passant par ses photos S.M. du portfolio X (1978), le sexe s'affiche haut et fort, en lettres capitales. Une constante à envisager sous le prisme de la culture underground gay des années 70 et 80, pétrie de références, du Salo de Pasolini au *Midnight Cowboy* de Schlesinger.

Dans *Un Captif amoureux* (1986), Jean Genet, l'un des maîtres à penser de Mapplethorpe, observait : « la sexualité est probablement, avant même qu'elle n'arrive à la conscience, le phénomène le plus généralisé dans le monde vivant ». Rien d'étonnant donc à ce que cet enfant terrible s'en donne à cœur joie, brouillant les pistes tout en assumant pleinement son rôle de provocateur. Comme l'avait analysé Roland Barthes dans *La Chambre claire* (1980), tout le génie de son œuvre repose sur cet équilibre précaire entre érotisme et pornographie : « Quelques millimètres de plus ou de moins, et le corps deviné n'eût plus été offert avec bienveillance (le corps pornographique, compact, se montre, il ne se donne pas, en lui aucune générosité) : le Photographe a trouvé le bon moment, le *kaïros* du désir. » Car c'est bien de désir dont il est question, celui d'un corps tour à tour fantasmé, martyrisé, sacralisé, travesti. Piétinant les tabous, raillant les interdits, il est le bon, la brute et le truand, le saint et le pêcheur, l'« apôtre d'une beauté suspecte » selon Edmund White.

Drogue parmi les drogues, le sexe inspire et tue. Son insondable mystère n'aura de cesse d'intriguer Mapplethorpe : « La photographie et la sexualité sont comparables. Elles sont toutes deux inconnues. Et c'est cela qui m'excite le plus ».

## La chair et le marbre

« Je vois les choses comme des sculptures, comme des formes qui occupent un espace ». Hanté par un idéal de beauté néoclassique, Mapplethorpe poursuit sa quête de la forme parfaite à travers des clichés statuariques, trahissant son goût du détail et de la géométrie : « En fait je suis obsédé par la beauté. Je veux que tout soit parfait ».

S'il étudie jusqu'en 1970 la peinture et la sculpture au Pratt Institute de Brooklyn, c'est en photographie qu'il donnera corps à ses fantasmes de matière : « Si j'étais né il y a cent ou deux cents ans, j'aurais été sans doute sculpteur, mais la photographie est une façon rapide de voir et de sculpter. »

Influencé par les maîtres italiens du Cinquecento – on pense notamment à *The Slave* (1974), hommage explicite à l'Esclave mourant de Michel Ange (1513) – il sublime à ses débuts les plastiques canoniques de l'athlète Ken Moody, du danseur Derrick Cross, ou de la bodybildeuse Lisa Lyon, dans des compositions flirtant avec le trompe l'œil.

Les postures énergiques adoptées par ses modèles, outrant la contraction de leurs muscles, encore soulignés par un savant clair obscur, célèbrent la qualité sculpturale de la forme nue. Spectres dont la tête et les bras sont souvent plongés dans l'obscurité, on ne sait plus qui, de la chair ou du marbre, se prend pour l'autre.

À la fin de sa carrière, Mapplethorpe glorifie les divinités de son panthéon personnel : Eros, Mercure, Hermès... comme si, à travers ces images de statues antiques, il cherchait à s'assurer une postérité dans la grande histoire de l'art.

## Les autres

Tenant fièrement sous le bras son œuvre phallique *La Fillette*, l'artiste Louise Bourgeois et son sourire espiègle posent pour Mapplethorpe en 1982. Iggy Pop, Grace Jones, Andy Warhol, Keith Haring, William Burroughs, Truman Capote... C'est le tout New York de l'époque qui défile devant l'objectif du photographe. Une photo de classe du Studio 54. Un trombinoscope de La Factory.

Chaque fois, quelque chose est dit, révélé, dans un regard, un geste, une affection dans la pose. À croire que Mapplethorpe savait « prendre le meilleur des autres »\*. Toujours sous contrôle, ses célèbres modèles, qu'il comptait pour la plupart parmi ses amis intimes, s'abandonnent un peu, jamais trop. On retient les nombreux portraits de la culturiste Lisa Lyon (plus de 180), dont la silhouette lui évoquait les modèles féminins de Michel Ange, et ceux de sa muse et éternelle complice Patti Smith (plus de 124), égérie punk et poétesse rock qu'il rencontre en 1967, l'année de ses vingt ans. « J'étais obsédé par elle, pour elle. Elle était vraiment la personne. »

Au sujet du portrait, Mapplethorpe déclare : « J'aime beaucoup photographier les têtes des gens. Je les conçois comme mes torsos. Je les considère comme de vraies sculptures ». Contrairement à ses autoportraits, dans lesquels il n'hésite pas à se mettre en scène, à la manière de Cindy Sherman ou de Francesca Woodman, jusqu'à céder à l'esthétique camp, ses portraits s'inscrivent dans la pure tradition américaine du genre : c'est toute la rigueur formelle, la majesté du noir et blanc d'Irving Penn ou de Richard Avedon que l'on retrouve chez Mapplethorpe. « Intimes ou plastiques. Ni ridicules ni laids »\*, ce sont ces modèles devenus icônes qui le mèneront sur le Walk of Fame.

\* « Dans la vie noire et blanche de Robert Mapplethorpe » de Judith Benhamou-Huet, éditions Grasset, 2014

### The big disease with a little name

Diagnostiqué séropositif en 1986, Robert Mapplethorpe met en scène dans un autoportrait sa maladie et l'imminence de la mort...

Une canne mortifère tenue par une main décharnée. Au bout, flotte le visage émacié de Robert Mapplethorpe, les cheveux poivre et sel coiffés en arrière. Une apparition, une vanité, une prophétie : on est en 1988, l'artiste a alors quarante et un ans. Il mourra un an plus tard, victime du sida, comme beaucoup d'autres cette année là.

« Cancer gay », lit-on dans le New York Magazine, « a big disease with a little name » chante Prince dans Sign O' The Times... Pour Thibault Boulvain\*, deux tendances artistiques s'affirment face à l'émergence du virus au début des années 80 : d'une part, un art de revendication quasi politique, flirtant avec la propagande, incarné notamment par David Wojnarowicz (1954-1992), militant chez Act Up, ou Mark Morrisroe (1959-1989), et d'autre part une mouvance plus poétique, voire métaphorique, à laquelle appartiendrait Robert Mapplethorpe, diagnostiqué séropositif en 1986.

« S'il dit la maladie sans la dire, il ne parle que de ça » commente Thibault Boulvain. Soulignant « la violence de l'impact sur cette génération de créateurs qui a dû trouver les formes et les mots pour dire la maladie », il se méfie du mythe de l'artiste martyr, résultat de la projection stigmatisante d'une société bien pensante. Il dit encore : « Contrairement à Hervé Guibert qui refuse à la photographie l'image de son corps [...] Mapplethorpe réinvente l'autoportrait face à l'imminence de la mort ». Chez lui, point de mise en scène du corps spectacle, décharné, mais une sublimation très maîtrisée du mal qui le ronge.

C'est que celui qui se rendra en fauteuil roulant au vernissage de sa première rétrospective au Whitney Museum, en 1988, a le souci du détail. Par pudeur et amour du beau, il se rattache au symbolisme. Un combat, à sa manière.

\* Thibault Boulvain, chargé d'études et de recherches à l'INHA au sein du domaine « Histoire de l'art contemporain, XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles », poursuit une thèse de doctorat sous la direction de Philippe Dagen, intitulée : « Un « art malade ». Pratiques et créations artistiques au temps des « années sida » (1981-1997). Etats-Unis/Europe ».

### The end

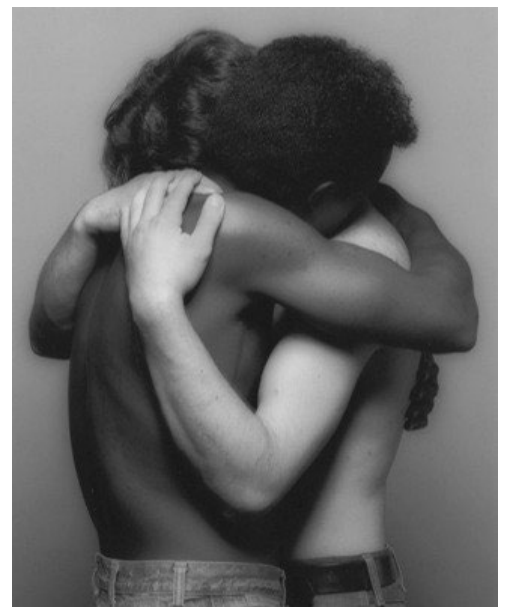
Un crâne posé sur une table, photographié de trois quart, à contre jour. Dispositif minimaliste et composition graphique pour cette vanité contemporaine, datée 1988. Deux ans déjà que Mapplethorpe se sait atteint du sida. L'hécatombe causée par le virus dans le milieu artistique des années 80 remet l'« ars moriendi » sur le devant de la scène.

Si l'iconographie du crâne apparaît dès le Moyen Age avec ses danses macabres, avant de connaître un premier âge d'or au XV<sup>e</sup> siècle dans la peinture européenne, elle resurgit de façon obsessionnelle dans la deuxième partie du XX<sup>e</sup> siècle. De Philippe de Champaigne à Joel Peter Witkin, de Masaccio à Boltanski, du Caravage à Damien Hirst, tous ont cherché à évoquer la fragilité de la condition humaine face à la fuite irrésistible du temps.

C'est qu'il faut « créer intensément avec la mort en face », comme le souligne le critique Philippe Dagen. En cela, le marginal Robert Mapplethorpe n'échappe pas à la règle. Lui aussi, devinant la fin proche, nargue avec l'audace du condamné. Au faite de sa gloire, au seuil de sa mort, il provoque de plus belle, jouit encore, défrayant invariablement la chronique pour être sûr que l'on se souvienne de son nom, longtemps après l'adieu et les cendres.

Si l'exposition s'ouvre sur son dernier autoportrait, c'est pour mieux avancer à rebours, et signifier l'urgence de la

représentation du désir chez cet artiste météore. « Le dernier acte est sanglant, quelque belle que soit la comédie en tout le reste : on jette enfin de la terre sur la tête et en voilà pour jamais » dit Pascal. En voilà pour toujours.



# Un moment si doux

## Paris, les années déclin

Avec son autoportrait au Rolleiflex (1959), Raymond Depardon livre déjà ce qui fera le sel de sa photographie : une simplicité frontale, dégagée de tout artifice. Un instantané de la France des années 60, emprunt de la fraîcheur des débuts.

Son Rolleiflex posé à même le sol du quai de Béthune, le jeune Raymond Depardon, costume cravate et œil hagard, pose au volant de son Rumi d'occasion. On est en 1959, il a tout juste dix sept ans. Un autoportrait comme manifeste pour l'apprenti du photographe Louis Foucherand, dont la boutique donne rue Saint-Louis-en-l'Île.

« Monté à Paris » un an plus tôt, c'est loin de la ferme familiale du Garey, près de Villefranche-sur-Saône, que Raymond Depardon fait ainsi ses premiers pas dans la cour des grands. Quatre ans qu'il attendait son tour, depuis qu'en 1954, il s'était approprié le cadeau d'anniversaire de son frère aîné Jean, un 6x6 de la marque Lumière, avec lequel il réalise ses premières images, du chien Pernod à ses copains de classe, remplacé deux ans plus tard par un 6x6 d'occasion, offert cette fois par son père, déjà convaincu que Raymond échapperait à l'atavisme familial.

« Enfant solitaire et rêveur, j'étais plus souvent dans les greniers que dans les champs. Mes parents l'ont compris avant moi : je ne serais pas agriculteur ». Du rêve à la réalité, il n'y a qu'un pas : Louis Faucherand, qui s'associe dès 1959 à Louis Dalmas, journaliste fondateur de l'agence de photoreportage éponyme, lui met le pied à l'étrier. L'aventure pouvait enfin commencer.

## La couleur, éloge de la douceur

Sommeillant dans une boîte archivée sous le mot clé emphatique « Un moment si doux », les cent soixante clichés réunis par Hervé Chandès, pour la plupart inédits, retracent la carrière de Depardon sous le prisme du plaisir, celui de la couleur pure.

« Lorsque je photographie en noir et blanc, je m'inscris dans la grande tradition européenne de ciels chargés, de noirs denses et profonds ; je vois au contraire la couleur très claire, lumineuse, et joyeuse surtout. C'est le plaisir de la couleur que montre Un moment si doux. »

À bien regarder ce manteau rouge (*Buenos Aires, Argentine, 2012*), protagoniste d'une scène de rue anonyme, flirtant avec la persistance rétinienne, pas de doute, oui, il s'agit bien d'une célébration. Il aura fallu attendre la commande de la DATAR sur la France des années 80 pour que la « révélation » opère : la couleur, « trop importante », s'impose aux yeux de Depardon comme une évidence. Elle qui était pourtant partout, déjà, des saisonniers agricoles chiliens aux ruelles dévastées de Beyrouth, dense, envahissante. Même le gris orageux de Glasgow se faisait électrique.

Dès lors, rien d'étonnant à ce qu'il qualifie la couleur de « métaphore de la curiosité ». Ou qu'il convoque, à son endroit, d'intimes souvenirs : « Aujourd'hui quand je pense à la couleur, je pense à l'enfance, aux sucres d'orge, aux bœufs remplis de bonbons aux nuances douces ou acidulées ». S'il décide de retourner, spécialement pour cette exposition, dans cinq des pays qu'il avait déjà parcourus (Ethiopie, Tchad, Bolivie, Hawaï et États-Unis), c'est pour mieux en recueillir les contrastes, avec toujours le même souci de justesse : « En tant que photographe, il m'importe de rendre la couleur telle qu'elle est. Je suis un passeur. Je n'ai pas à densifier ni à éclaircir, à sur ou sous-exposer. » Comme si la couleur était à ses yeux autonome, souveraine. On pense alors aux mots d'un autre coloriste hors pair, Paul Klee : « La couleur me possède. Point n'est besoin de chercher à la saisir. Elle me possède, je le sais. Voilà le sens du moment heureux : la couleur et moi sommes un ».

## Profession reporter, la ronde des agences

À ses débuts, Raymond Depardon donne dans le « publiereportage un peu décalé ». Le portrait d'Edith Piaf, solaire mais sans complaisance, date de cette époque. De Dalmas à Magnum, en passant par Gamma, la ronde des agences dessine sa trajectoire de reporter.

« Le reporter est en colère, le photographe est amoureux ». Si ces mots de Raymond Depardon traduisent bien la dualité de sa pratique, il n'en demeure pas moins que c'est en reporter que le photographe se fait d'abord un nom. À l'été 1960, il fait ses premières armes à l'agence Dalmas : « des chiens écrasés aux prix littéraires », Depardon touche à tout.

Envoyé en reportage dans le désert algérien, en plein mois d'août, suivre une expérience sur la résistance à l'extrême chaleur, il décroche son premier scoop. Paris Match l'embauche à 800 francs par mois avec notes de frais. En 1965, il couvre avec le journaliste Lucien Bodard la déclaration d'indépendance du Zimbabwe. Lorsqu'il crée l'agence Gamma en 1967, avec Hubert Henrotte, Léonard de Raemy, Hugues Vassal, Jean Monteux, mais surtout son fidèle ami Gilles Caron, qui trouvera la mort en 1970 lors d'un reportage au Cambodge, il entame un nouveau chapitre. « On crée une agence à nous, à la française, où le nom du photographe apparaît dans les crédits avant le nom de l'agence. C'est une petite révolution dans la presse. ». Envoyé en Colombie en 1968 à l'occasion de la venue du Pape Paul VI, il fait un crochet par les États Unis pour couvrir la campagne de Nixon. En 1970, un tremblement de terre au Pérou lui fait découvrir les Andes, territoire auquel il restera très attaché.

Son reportage au Chili, qui célèbre en 1978 le premier anniversaire de l'investiture de son président Salvador Allende, reste fondateur. La même année, il rejoint la coopérative Magnum. Le Liban et l'Afghanistan, alors en pleine guerre civile, nourrissent ses reportages dont le carnet de bord, Notes, brochure culte associant photos et confessions intimes, paraît en 1979. Un an plus tard, il réalise une série sur Glasgow pour le Sunday Times, qui ne sera finalement jamais publiée. Ces années, marquant l'âge d'or du photojournalisme, permettent à Depardon d'affirmer son regard, en tout point singulier : « Il ne s'agissait pas de photographier l'événement, la guerre ou le conflit, mais ce qui se passait autour, dans les marges et les lisières ».

## Visages du Chili, 1971-1973

C'est à l'occasion du premier anniversaire de l'élection du président Salvador Allende, en 1971, que Raymond Depardon découvre le Chili, accompagné du secrétaire de rédaction du magazine Zoom, son ami Robert Pledge. Cinq semaines de reportage à la rencontre d'un peuple et de sa terre.

Au sujet de son aventure chilienne, Depardon prétend qu'il n'a jamais été aussi heureux. C'est pourtant dans un contexte agité qu'il débarque à Santiago en 1971 : « L'anniversaire de l'investiture d'Allende, les mouvements des banlieues, la réforme agraire, les manifestations, les revendications des Mapuches offraient la matière d'un reportage complet, un « features » à l'américaine tel que ceux que *Life* ou *Look* publiaient ». Une actualité dense qui lui permet de rencontrer à plusieurs reprises le leader de l'Unité populaire, mais surtout de saisir dans toute sa dignité le peuple Mapuche, établi au sud.

À l'époque, 200 000 hectares de terres leur sont restitués dans le cadre de la réforme agraire : « Des tribunaux siégeaient dans la nature, présidés par des Indiens vêtus de ponchos noirs, qui décidaient de la répartition des terres ». Un environnement auquel il reste profondément attaché, tant il lui rappelle les campagnes de son enfance. Là, il est séduit par des visages, ceux d'hommes « qui semblent attendre, comme

suspendus dans un autre temps », qu'il dit encore « d'une grande gentillesse, souvent taciturnes comme le sont les paysans, partout dans le monde ».

Ses portraits de face à la Walker Evans, bruts et incisifs, s'inscrivent dans la pure tradition de la photographie documentaire. En 1973, passé directeur de l'agence Gamma à la suite d'une crise interne, il envoie le néerlandais Chas Gerretsen couvrir le coup d'Etat du général Pinochet, qui précipite le pays dans une dictature militaire sanglante. De la prise du Palais de la Moneda aux funérailles de Neruda, les images de l'américain David Burnett viennent encore enrichir ce reportage collectif, qui remporte à New York la Robert Capa Gold Medal, la plus haute distinction du photojournalisme.

### **Glasgow, le rose et le gris**

Chef d'œuvre d'étrangeté, cette série commandée en 1980 par Michael Rand, directeur artistique du Sunday Times, ne sera finalement jamais publiée. Le magazine prive alors son public d'un reportage singulier, dont les scènes désertiques évoquent l'atmosphère décadente du Blow Up d'Antonioni. « Glasgow me semblait aux antipodes de ma photographie ». Et pourtant, elle lui a plutôt bien réussi. Depardon y séjourne à deux reprises, en juin et septembre 1980.

Très vite, il émet des doutes : « A Glasgow, il n'y avait pas de guerre... Que photographier alors ? ». L'urbanité désolée lui fournit la réponse. « Au centre, on trouve l'architecture Art Nouveau de Charles Rennie Mackintosh, et au-delà, les logements sociaux, de grands immeubles très sombres. Photographe du désert, ce noir m'a, il est vrai, semblé très photogénique. » Guidé par les enfants des rues, ses « premiers compagnons », il capture au Réflex l'essence de cette ville hostile où la grâce le dispute au sordide. Une ambivalence qui se traduit en image par un contraste dramatique entre le gris anthracite rongé par les trottoirs, les murs, jusqu'aux ciels lourds, et le rose tendre et régressif d'une robe vichy ou d'une bulle de chewing-gum.

Au sujet de cette lumière savamment électrique, Depardon avance une humble hypothèse : « Peut-être que les lumières du Nord sont plus faciles à photographier et que le fabricant Kodak équilibre et teste ses films en lumière du jour à Rochester, qui se trouve bien au nord de New York ». Toujours est-il qu'il livre là encore, en filigranes, une leçon de photographie. Soucieux de ne pas céder à la tentation du pittoresque, il veille à garder le dessus : « Glasgow est une ville très exotique. Le problème est alors de savoir comment éviter cet exotisme, ou, au contraire, en jouer. C'est toute la question de la modernité en photographie. »

### **Beyrouth, chronique d'une guerre civile**

En 1978, Depardon vient d'intégrer l'agence Magnum. Pour l'hebdomadaire allemand Stern, il part couvrir la guerre civile qui ravage alors le Liban. Chez lui, pas de sensationnalisme, mais une chronique sensible sur les marges d'un conflit.

Une carcasse de voiture criblée de balles, un coiffeur pour hommes exposant au mur une kalachnikov, le portrait du leader phalangiste Pierre Gemayel trônant sur le balcon d'un immeuble abandonné, une famille bourgeoise réfugiée dans un abri de fortune, mais aussi jeunes mariés à la fête, vendeurs à la sauvette... Ce sont les traces de la guerre que Depardon piste durant l'été 78.

Il séjourne un mois dans le quartier chrétien d'Achrafieh, et sillonne, avec sa Golf, la ville d'est en ouest : « Les musulmans, les chrétiens, la ville, les plages : Beyrouth était une terre de contrastes à cette époque. J'ai appris à comprendre, à marcher, à circuler, à cacher mes laissez-passer dans mes chaussures, à ne pas me tromper – deux laissez-passer du côté chrétien et deux du côté musulman, à ne surtout pas confondre ». La peur ne le quitte pas : « Je prenais ma voiture, j'avancais, je me garais devant les combattants. Et là, j'entendais sauter le cran de sûreté de la M16 ou de la Kalachnikov [...] « Pas de photo ! » J'expliquais que j'étais français, je montrais mon laissez-passer, j'essayais de discuter.

Puis, quelques minutes après, j'entendais de nouveau le cran de sûreté. La balle était de nouveau engagée : au moindre faux-pas, elle pouvait partir ». Et de citer Henri Cartier-Bresson quant au rythme de prise de vue qu'exige le photojournalisme : « Il faut procéder comme le fait l'artillerie, tirer puis décrocher et partir ailleurs. Aller vite et choisir le bon moment ».

De ce reportage, Stern en fera 25 pages avant que Paris Match, à son tour, ne s'en empare. En 1991, répondant à l'invitation de la Fondation Hariri, il participe avec Burri, Basilico, Frank et Koudelka à la Mission photographique de Beyrouth, qui procède à un douloureux état des lieux avant que le centre ville, dévasté, ne soit rasé. Elle est loin l'« oasis d'allégresse » qu'il décrivait lors de sa première visite en 1965. Là, tout n'est plus que désolation, cicatrices. Ce sont sans doute ces images du vide et de la ruine qui parlent le mieux de la capitale libanaise, livrée depuis à ses fantômes.

### **Le charme discret de la photographie**

Banale, anonyme, ordinaire... Faussement dépréciatifs, les adjectifs qualifiant l'œuvre de Raymond Depardon évoquent en filigrane son goût de la simplicité.

« Je suis venu, calme orphelin/ Riche de mes seuls yeux tranquilles ». Dans son recueil *Sagesse*, Paul Verlaine évoque la légende du jeune Kaspar Hauser, « orphelin de l'Europe » et fils présumé de la princesse Stéphanie de Beauharnais. À ces mots, c'est une autre légende qui nous vient en tête. Depardon, la force tranquille, un oxymore à lui tout seul. C'est que la portée de ses images est inversement proportionnelle à l'agitation qu'il y règne. Rien, ou plutôt pas grand chose : une table et quatre chaises en formica rouge, baignées de la lumière fauve d'un rade bolivien. Un non-événement. « Sur la route avant la Paz », nous dit le titre.

Minimalisme pour flagrant délit contemplatif. Un décor pour le moins dépouillé, trop, médieront certains. Pourtant, c'est bien dans le dénuement, l'absence d'artifice, que l'on peut juger, en vérité, d'une image. Comme une femme au matin, sans maquillage. « Un photographe japonais, Shoji Ueda, disait toujours : c'est le fond de la photo qui est le plus important, avant les personnages, avant que les personnages soient devant, au premier plan, ou peu importe. L'important, c'est le décor ».

Le fond plutôt que la forme, en somme, une intention qui traverse tout l'œuvre de ce chasseur d'images, nourri au cinéma de Robert Bresson ou de John Huston. Avec eux, il partage une certaine économie de moyens, indissociable d'une sincère humilité face à son médium, loin de l'instant décisif cher à Cartier Bresson : « Je crois incroyablement à la nécessité de faire non pas un scoop mais une photo. Je crois à l'image ». Et de renchérir : « Le monde n'est pas fait de beautés exceptionnelles ni de points de vues pittoresques. Il est tout simplement des lumières sur des entrées de villes, des campagnes sans histoire. »

### **La clé des champs**

Plus géant vert que macadam cowboy, c'est à reculons que Depardon aborde la ville. Une réticence qu'il a pourtant toujours essayé de dompter.

« Sans doute ai-je toujours des comptes à rendre avec la ville. J'ai une relation d'amour haine avec l'urbain. Dès que je m'en éloigne, la ville me manque. » Infidèle ou plutôt allumeur, Depardon flirte avec la ville, sans jamais vraiment conclure. Il la jauge, l'appréhende sans grande conviction, la fuit, et y revient, invariablement. Qu'il sillonne la France en camping car (2004-2011), ou qu'il parcourt douze capitales à la demande de la Fondation Cartier, de Tokyo à Addis-Abeba (2004-2006), la ville selon Depardon a toujours de faux airs de campagne. Un rapport à l'espace, une solitude, un désœuvrement, un vide. Force est de constater qu'il troque volontiers le bitume pour la verdure.

Rien d'étonnant pour ce fils de paysan, élevé au grand air : « Le monde rural avait été mon premier sujet. J'ai photographié tout ce qui m'entourait à la ferme du Garet ». Une première fois

53 à l’empreinte indélébile. Partout, il retrouvera des images, des gestes, des ambiances le rappelant à ses souvenirs d’enfance, comme ce jour au Chili sur les terres des Mapuches : « Des paysans labouraient avec des bœufs que de jeunes garçons aiguillonnaient – un instant, je me suis revu, enfant, avec mon père. » Un décor d’autant plus familier qu’il en partage les valeurs : « Je me sens bien sur les deux continents, l’Afrique et l’Amérique latine, qui ont encore une dimension rurale. J’y trouve une franchise, un universalisme, un humanisme. » À propos de la Bolivie, du nord de l’Argentine ou du Chili, il parle encore de « gravité », comme s’il se retrouvait dans l’austérité brute de ces grands espaces. À l’inverse, il remarque : « Le paysage urbain n’est pas mon univers. Ni Beyrouth, ni Glasgow ne sont mon univers. De même, j’ai souffert à mon arrivée à Paris : j’étais un exilé de l’intérieur ».

Face à l’inconnu citadin, Depardon, l’étranger, ruse. En ville, il évite le centre, lui préfère la périphérie. S’il tourne autour du pot, c’est peut-être parce que c’est ce qu’il connaît le mieux, les bords : « Enfant, je me rendais à vélo à l’école de Pontbichet; je longeais ces zones périurbaines que l’on retrouve partout en France, avec une succession de pavillons entourés de jardinets. » Ne donner à voir que ce que l’on a vu, de sorte que la permanence d’un motif en dise long. Si long que c’est à lui que l’on pense quand il souligne, au sujet des photographes américains, leur « relation particulière à la ruralité, à l’espace », comme si le paysage était pour eux « une manière de se confronter à leur histoire ».



Virginie Huet is a French writer who lives in Paris

+33 6 79 35 64 91  
howdy@virginiehuet.com

virginiehuet.com

