

SIMONNE



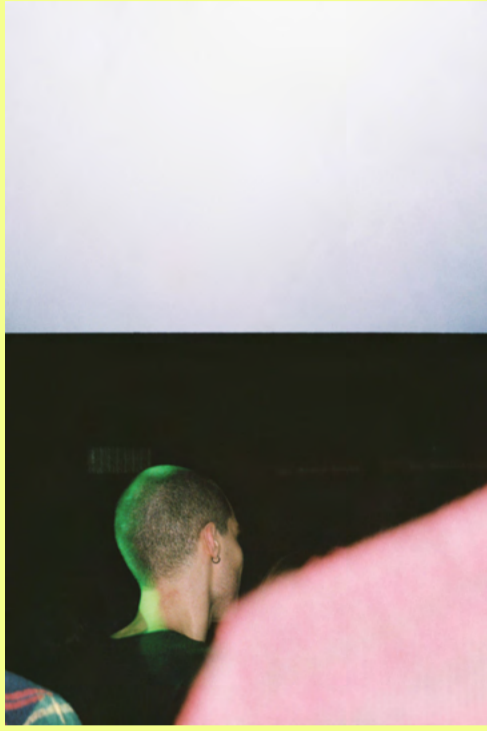
Photo*Saint*Germain
Le parcours photo de la rive gauche

FRAC Normandie Rouen Hors les Murs – Rubis Mécénat



Geert Goiris, *Peak Oil, Rubis Terminal Strasbourg*, 2017
© Geert Goiris, courtesy the artist and Rubis Mécénat cultural fund

IMA – Galerie Nicolas Deman



Yoko Kusano, *Sans titre* © Yoko Kusano

Galerie Folia



Peter Puklus, de la série *One and a half meter* © Peter Puklus

Espace des femmes – Antoinette Fouque



Lola Hakimian, de la série *Le Naufrage* © Lola Hakimian

Centre Culturel Irlandais



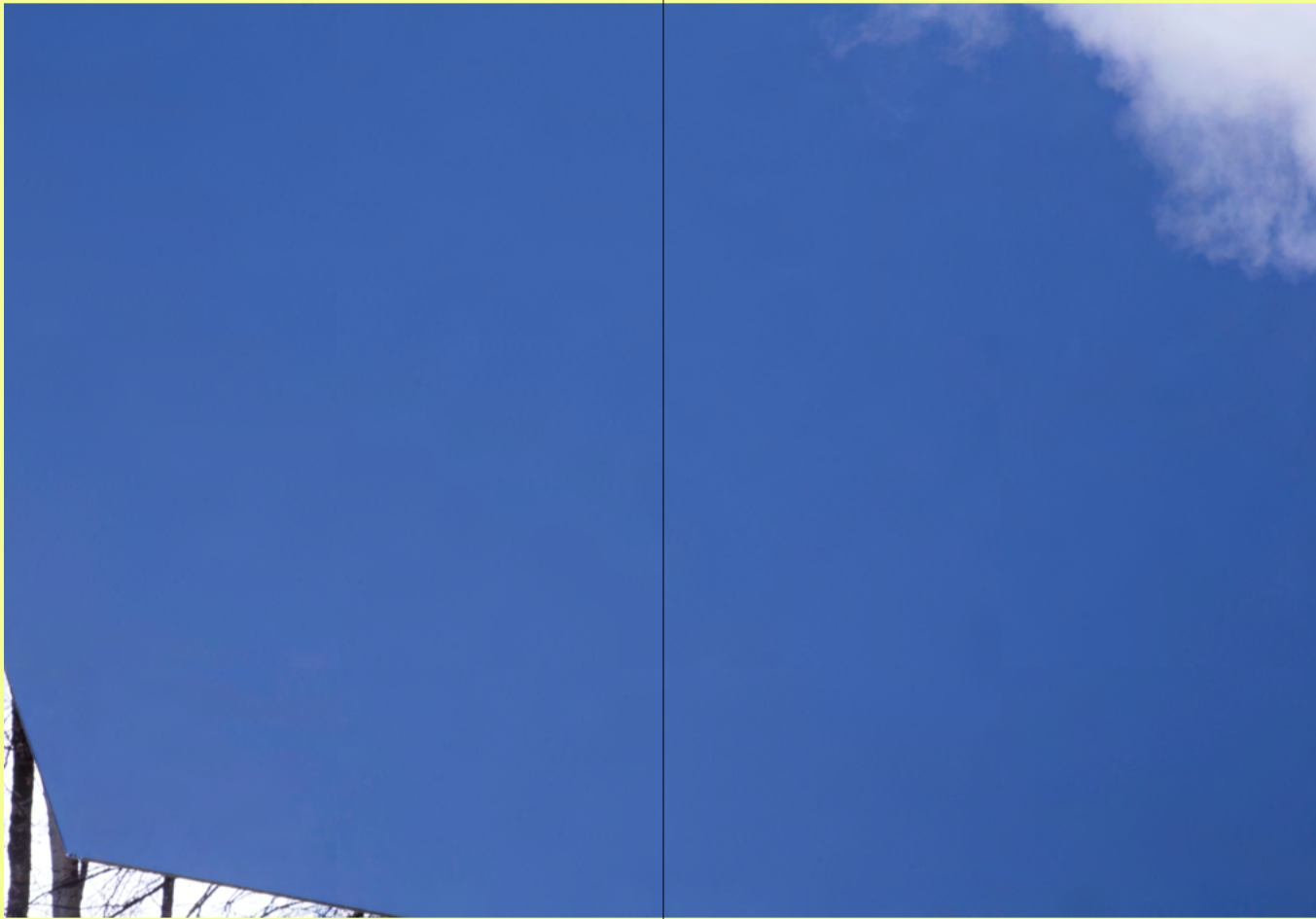
Karl Burke, *Banana Glee*, 2018 © Karl Burke

Librairie des Alpes



Bertrand Trichet, de la série *Journey in rare life*, 2015-2016 © Bertrand Trichet

Beaux Arts de Paris



Clément Bouissou, *Sans titre I*, 2018 © Clément Bouissou

Galerie La Forest Divonne



Elsa Parra et Johanna Benainous, de la série *A couple of them*, 2014-2017
© Elsa Parra et Johanna Benainous

Galerie l'inlassable



Anne Deleporte, *ID. Stack # 66 [Pile d'identités n°66]*, 2018
© Anne Deleporte / courtesy galerie l'inlassable

Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois



Alain Bublex, de la série *First blood - Hope Central*, 2018 © Alain Bublex, Courtesy Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois

Atelier Néerlandais



Pieter Hugo, *Abdullahi Mohommed with Mainsara*, de la série *The hyena and other men*, 2007 © Pieter Hugo

Devrolle



Amandine Freyd, de la série *Dinosauria* © Amandine Freyd

SIMONE

Le journal de PhotoSaintGermain

Directrices de la rédaction
Virginie Huet et Aurélia Marcadier

Direction artistique
Roch Deniau

Coordination éditoriale
Hélène Giannecchini

Couverture
Thomas Boivin

Ont contribué à ce numéro
Jean-Christophe Bailly
Daniel Blaufuks
Hélène Giannecchini
Nina Léger
Julia Motard
Magali Nachtergaele

Impression
Imprimerie Leclerc, Abbeville
Imprimé à 3000 exemplaires en octobre 2018

Papier
Fedrigoni Arcoset blanc 70g/m²

Polices de caractères
Klod – Adrien Ménard

Jean-Christophe Bailly
10 La Vallée

Jean-Christophe Bailly est écrivain. Auteur indéfinissable, à la croisée de l'histoire, de l'histoire de l'art, de la philosophie et de la poésie, il a notamment publié *Le versant animal* (Bayard, 2007), *L'Instant et son ombre* (Seuil, 2008), *Le Dépaysement* (Seuil, 2011) pour lequel il a reçu le prix Décembre, ainsi que *Le Parti pris des animaux* (Seuil, 2013) et *Un arbre en mai* (seuil 2018).

Daniel Blaufuks
16 Tentative d'épuisement

Daniel Blaufuks est photographe, vidéaste et auteur. Son œuvre qui interroge les liens entre photographie et littérature a été notamment exposée au Museu de Arte Moderna de Rio, au Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado à Lisbonne, et à la galerie Jean-Kenta Gauthier à Paris.

Hélène Giannecchini
6 Thomas Boivin, l'intensité discrète
8 Portrait de l'artiste en détective
14 Amplifier l'existence. Où en est la photobiographie ?

Hélène Giannecchini est écrivain et théoricienne, sa démarche mêle littérature, histoire de l'art et esthétique. En 2014 elle a publié *Une Image peut-être vraie* aux éditions du Seuil dans la collection «La Librairie du XXI^e siècle» et dirigé la même année la rétrospective Alix Cléo Roubaud à la Bibliothèque nationale de France. Depuis plusieurs années elle développe un travail d'écriture en collaboration avec des artistes contemporains. Elle est pensionnaire en littérature de la Villa Médicis pour 2018-2019.

Nina Leger
17 Après cette image

Nina Leger est romancière. Après *Histoire naturelle* (J.C. Lattès, 2014), elle a été récompensée par le prix Anaïs Nin pour *Mise en pièces* (Gallimard, 2017). En novembre 2018, elle publie *Stark* (éditions Marcel), une rêverie qui trouve son point de départ dans la lecture du *Promontoire du songe* de Victor Hugo.

Julia Motard
9 Regards sur la ville
11 La photographie face au mur

Julia Motard, diplômée de l'École du Louvre, est attachée de collection au service architecture du MNAM-Centre Pompidou. Dans la lignée de ses recherches sur l'art textile et l'artiste Sheila Hicks, elle s'intéresse désormais aux questions relatives à la matérialité au sein de la création contemporaine.

Magali Nachtergaele
12 Vue sur chambre.
Amalia Ulman et Molly Soda, étant données numériques.

Magali Nachtergaele est maîtresse de conférences à l'université Paris 13, spécialiste de littérature, culture visuelle et art contemporain. Elle a publié notamment *Les Mythologies individuelles* (Rodopi-Brill 2012) et *Roland Barthes contemporain* (Max Milo, 2015). En 2018 elle est lauréate avec Anne Reverseau de la bourse de recherche curatoriale des Rencontres photographiques d'Arles.

Retrouvez SIMONE
sur photosaintgermain.com

Édito

Cela fait quatre ans que nous sommes à la tête du festival PhotoSaintGermain, que nous œuvrons à le faire grandir, à en préciser l'exigence et à lui faire une place singulière dans le paysage de la photographie. Il ressemble désormais à ce que nous attendons d'un festival d'images : il rassemble, questionne, étonne et parle du monde.

Notre programmation rend compte de la richesse des pratiques contemporaines de l'image en naviguant entre photographie d'hier et d'aujourd'hui, récit intime et grande histoire, talents émergents et confirmés. Si nous avons choisi de ne pas imposer de thématique, certaines préoccupations traversent cependant les projets réunis et dessinent ainsi les contours de ce qui travaille notre époque : identité, paysage, ou climat socio-politique.

PhotoSaintGermain, ce sont des images d'abord, mais aussi un territoire que l'on arpente ; le parcours photographique de la rive gauche, un itinéraire libre à travers une sélection de lieux incontournables, identifiés, ou plus confidentiels. L'occasion de pousser des portes qui restent souvent closes, de redécouvrir toute la richesse d'un quartier traversé d'histoires.

L'image de Thomas Boivin que nous avons choisie pour cette septième édition incarne notre vision du festival : cette rencontre entre jeune création et histoire, regard singulier et capitale éternelle. C'est une image douce et sans âge prise sur les quais de Seine. Les jeux d'ombre et de lumière sur les boîtes des bouquinistes répondent aux dessins des branches dans le ciel de Paris.

Aurélia Marcadier et Virginie Huet



Thomas Boivin, l'intensité discrète

Galerie Photo.Saïin/Germain



Thomas Boivin, de la série Saint-Germain-des-Prés, 2018 © Thomas Boivin

"Even reaching the tobacco shop a hundred meters down the road becomes a journey."

Issei Suda

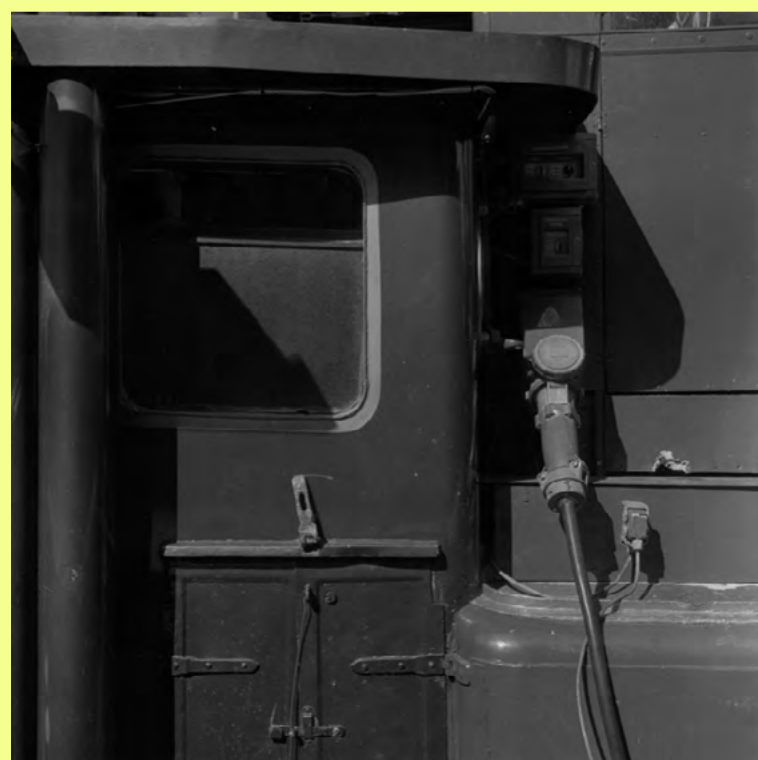
Les photographies de Thomas Boivin sont unies par une même délicatesse, une précision et une sobriété qui leur confèrent leur force. Longtemps il n'a pas montré son travail, préférant poursuivre sa recherche du geste juste et d'une esthétique qui se passe de la démonstration. Ni photographe de l'intime ni photographe documentaire, il choisit de ne pas faire coïncider son travail avec les grandes classifications de l'histoire de l'art et tient à ce que quelque chose échappe, à ne pas borner la réception des images qu'il collecte patiemment au fil de ses déambulations parisiennes.

Des visages, des pans de ville que l'on regarde peu – détails d'un mur, cageots de légumes attendant leur étal, grille de parc sous un ciel gris : voici ce que découvrent ces photographies d'une grande douceur. Sa série sur Belleville, l'une des plus importantes à ce jour, est constituée de dizaines de silhouettes, des traits d'inconnus à qui l'image confère une profondeur et une densité d'apparition rares. C'est le moment de la prise de vue que Thomas Boivin évoque le plus volontiers, détaillant cette alliance de chance et de suspension, ce ralentissement du temps que photographier induit, ce jeu entre deux pudeurs dont témoigne chacune de ses images. Pour lui la photographie est un art à la merci des hasards que la ville offre et son travail est ainsi le fruit de longues marches, de rencontres fortuites, du surgissement d'un profil au comptoir d'un café. Le cadrage est généralement frontal et pourtant il n'y a aucune violence dans ces photographies ; elles ne s'imposent pas mais nous révèlent doucement leurs nuances. Thomas Boivin cherche une certaine distance, une légèreté aussi ; il s'agit d'accueillir ce qui se passe, même la chose la plus minime, de se tenir au plus près du réel. Il cultive cette élégance du retrait, celle du photographe qui s'efface devant la scène ou le corps que son objectif embrasse. Il le sait, une grande image doit aussi savoir être subtile et c'est certainement là ce qu'il y a de plus difficile tant nous sommes habitués au spectaculaire.

La photographie n'est jamais faite que de ses sujets, et l'on a parfois tendance à oublier que la qualité du tirage, de l'objet même qu'est une image, contribue tout autant à sa valeur que ce qu'elle nous montre. Et les tirages de Thomas Boivin témoignent d'une grande exigence formelle. Dans son atelier, il les raconte avec vivacité, détaillant son travail de chambre noire, le plaisir qu'il trouve à faire advenir ses images. Les gris moyens s'y déploient avec élégance, les zones de transition d'un espace à l'autre, d'une texture à l'autre sont d'une grande finesse si bien qu'il faut rester plusieurs minutes devant ses photographies pour qu'elles nous arrivent pleinement. Il y a là aussi une attente à destination du spectateur : il faut une certaine qualité d'attention et de regard pour saisir la puissance de ce travail. Et ces photographies qui se lèvent lentement, qui s'ouvrent à force d'être vues pour nous dévoiler leur intensité, sont justement de celles qui durent et persistent dans l'œil de ceux qui s'y confrontent.

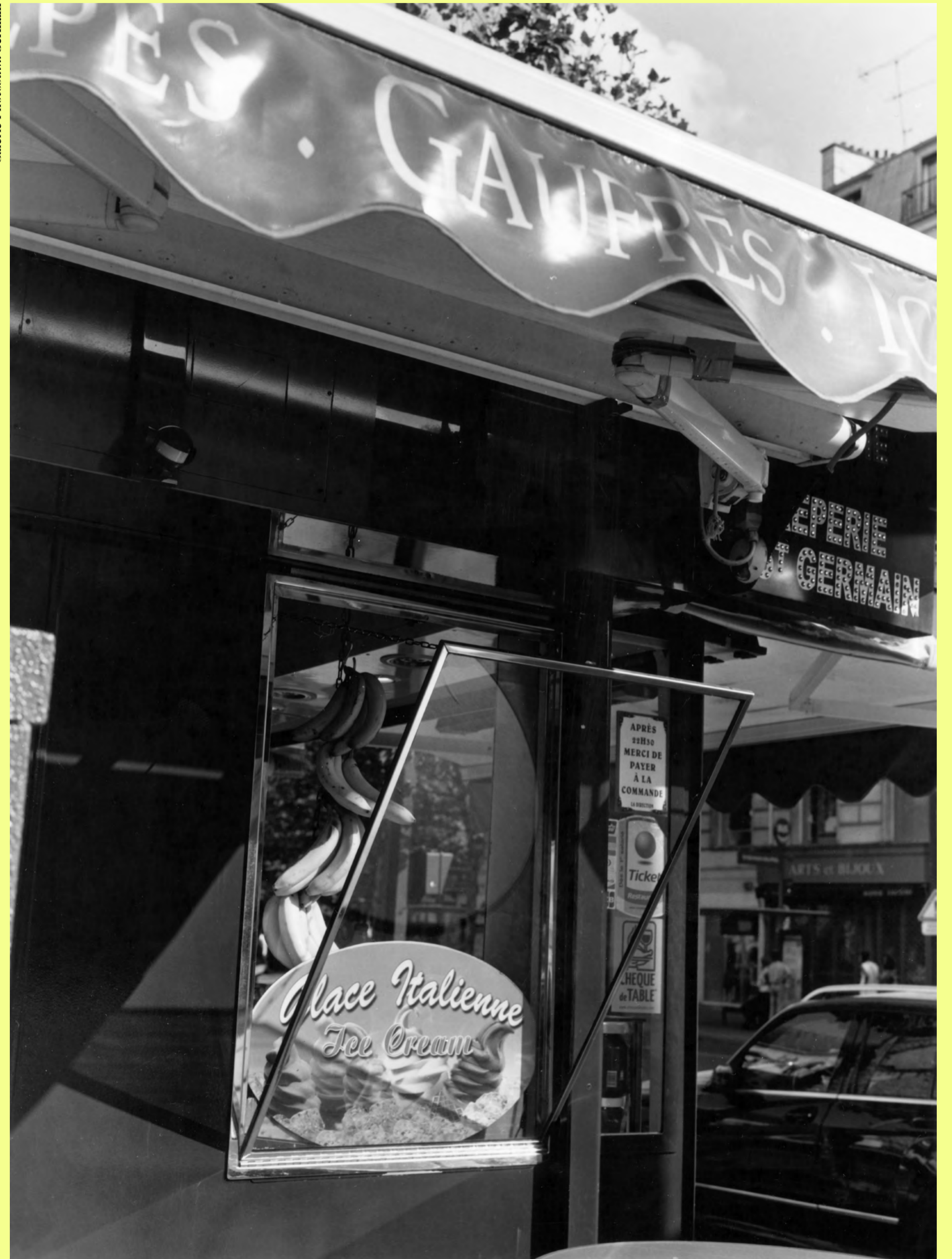
Hélène Giannecchini

Galerie Photo.Saïin/Germain

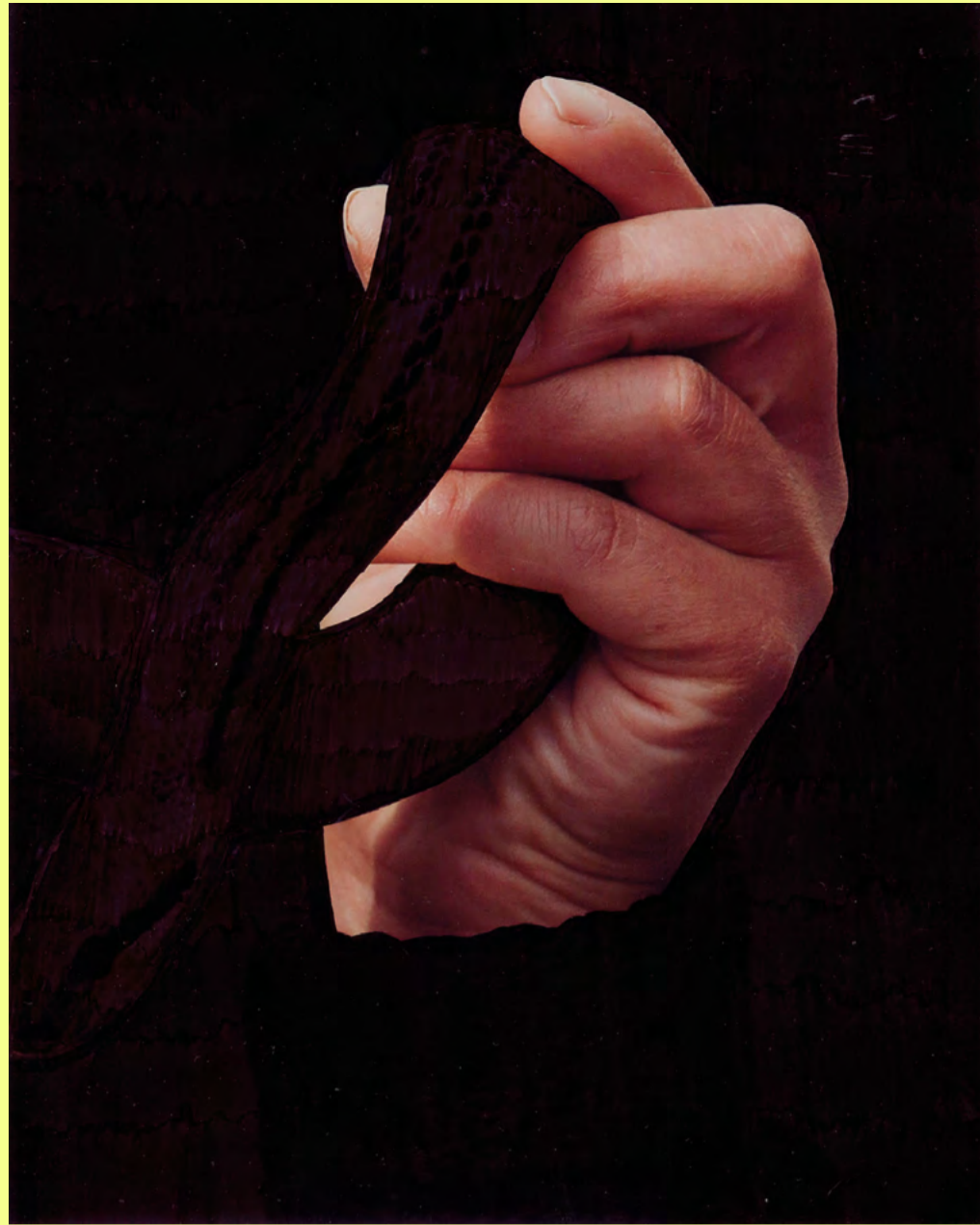


Thomas Boivin, de la série Saint-Germain-des-Prés, 2018 © Thomas Boivin

Galerie Photo.Saïin/Germain



Thomas Boivin, de la série Saint-Germain-des-Prés, 2018 © Thomas Boivin



D'abord des problèmes d'investigation et d'élucidation, sur des chemins plein d'embûches [...].

Emmanuel Hocquard, *Une Grammaire de Tanger*.

Stéphanie Solinas, image issue de la série *L'Inexpliqué - Les hommes-forêt*, 2018

Portrait de l'artiste en détective

Que voit-on vraiment ? Comment voit-on ? Jusqu'où peut-on voir ?

Stéphanie Solinas se confronte à ces questions, déployant depuis plusieurs années des investigations minutieuses, construisant des systèmes qui révèlent la complexité de la seule opération de voir. Le parcours de Stéphanie Solinas, formée à la photographie à l'ENS Louis-Lumière et docteure en arts plastiques, témoigne de son intérêt pour la pratique et la théorie de la photographie ; plus encore, pour leur coïncidence.

Ses œuvres sont autant d'enquêtes pour lesquelles la photographe récolte des traces, interroge des témoins et propose au visiteur, non pas de résoudre une énigme, mais de se tenir simplement au centre de ce faisceau d'indices, dans une pensée de l'image.

Artiste-détective, Stéphanie Solinas arpente le cimetière du Père-Lachaise à la recherche de photographies de défunts dissoutes par le temps, interroge des intercesseurs qui accèdent à des mondes invisibles, part à la recherche de tous les Dominique Lambert de l'annuaire pour nous en livrer le portrait multiple, retrace la destinée inconnue de la Halle Lustucru, mène des entretiens avec des neuroscientifiques et explore les méandres de la cognition humaine, etc.

Alphonse Bertillon, père de l'identité judiciaire est l'une des figures structurantes de sa démarche ; lui qui, avec son système anthropométrique, a contribué à faire de la photographie le garant de notre vie sociale. Il est désormais impossible de vivre sans image de soi, sans photographie d'identité qui témoigne de notre existence légale, loin des réseaux, de la mise en scène de soi et de l'échange constant qu'ils impliquent. Avec *Sans titre (Monsieur Bertillon)*, Stéphanie Solinas renverse pourtant les rôles : elle applique au criminologue son propre système d'identification et construit son visage comme lui a construit notre identité. Elle interroge ainsi le pouvoir conféré à la photographie, sa prétendue objectivité. Car la représentation est inséparable de sa part d'arbitraire, d'infimes décalages, de transformations que l'artiste s'emploie à révéler.

C'est peut-être parce que quelque chose, toujours, échappe à l'image, que la photographie ne cesse de buter sur la réalité qu'elle veut enclorre, que Stéphanie Solinas poursuit sa quête en s'intéressant à l'invisible, à ce qui se dérobe. Paradoxe insensé pour une photographe que de vouloir s'approcher de ce qui se soustrait à la vue. L'artiste insère des cyanotypes dans les anfractuosités rocheuses où logent les elfes des croyances islandaises, filme des séances médiumniques dans lesquelles les morts aimés accompagnent les vivants, interroge la génétique et la conscience qui déterminent aussi, dans l'indiscernable de nos corps, ce que nous sommes. Elle nous propose ainsi de penser le visible et l'invisible comme deux réalités entremêlées et fait place à ce qu'il y a d'immatériel au cœur même du tangible.

Si chacune des créations de Stéphanie Solinas fonctionne de manière autonome, l'on gagne aussi à les penser ensemble, à découvrir la cohérence qui se dégage de leur rapprochement. D'Alphonse Bertillon à l'intelligence artificielle, se dessine la cartographie d'une identité humaine complexe faite de matérialisme et de transcendance. L'œuvre de Stéphanie Solinas se déploie peu à peu comme un système, un agencement de propositions plastiques qui se répondent et cherchent à rendre compte d'une totalité. Sa démarche entière se présente comme une architecture dense, sensible, une confrontation avec le médium photographique qui déconstruit l'acte de voir, en pointe les limites pour en dégager de nouveaux possibles.

Hélène Giannecchini

Regards sur la ville

Entretien avec Julien Guerrier, directeur des éditions Louis Vuitton

En novembre 2016, les éditions Louis Vuitton poursuivaient leur aventure éditoriale en lançant « Fashion Eye », une collection de livres de photographie dédiée au voyage. Pour chaque album un photographe de mode, figure historique ou jeune talent, partage sa vision singulière d'une ville ou d'une région. Entre guide subjectif et ouvrage d'artiste, la collection dirigée par Julien Guerrier entend bousculer les codes du livre et réaffirmer la force et la liberté esthétique de la photographie de mode.

La collection « Fashion Eye » est la dernière-née des éditions Louis Vuitton. La relation de cette maison de luxe au livre n'est pourtant pas une nouveauté.

Dès la fin du XIX^e siècle, la famille Vuitton s'est engagée dans des activités éditoriales, avec notamment l'un de ses héritiers Gaston Vuitton qui, à côté de sa carrière de chef d'entreprise, a animé trois sociétés de bibliophilie. Quant aux éditions, elles ont vu le jour en 1994 avec la collection « Voyager avec », conçue comme une anthologie de textes littéraires sur le voyage écrit par de grands auteurs du XX^e siècle. Par la suite, nous avons sorti les « City Guides » en 1998, aujourd'hui considérés comme la Pléiade du guide de voyage puis, en 2013 les carnets de dessins d'artistes. Enfin en 2016, nous avons lancé la collection « Fashion Eye ».

Pourquoi cet accent mis sur le voyage ?

L'image de la maison Louis Vuitton s'est construite sur l'idée du voyage, notamment grâce à la maroquinerie et aux ateliers de malletiers. Nous souhaitons, autant dans les « City Guides » que dans « Fashion Eye », donner à voir un style de vie, celui d'un Parisien à Paris et d'un Tokyoïte à Tokyo. C'est une vision du voyage hors des standards des guides touristiques, où nous donnons à voir l'âme d'une ville davantage que ses monuments incontournables.

Cette collection participe du nouveau regard porté ces dernières années sur la photographie de mode.

En effet, les expositions Richard Avedon ou Irving Penn, pour ne citer qu'elles, ont permis de légitimer ce domaine et de faire sortir la photographie de mode du domaine privilégié des magazines de papier glacé. Par la sélection que nous opérons dans le corpus de ces artistes, nous voulons donner à voir un véritable style, une identité esthétique propre à chaque photographe.

On comprend ainsi mieux votre choix de présenter des photographies qui mettent en valeur le lieu davantage que le modèle.

Nous ne sélectionnons pas uniquement des photographies qui ont été publiées. Nous faisons le choix de mettre en valeur des prises de vue réalisées pour des repérages de décor ou des photographies plus personnelles, loin du glamour des mannequins, comme cette photographie de tuyau d'arrosage prise par Guy Bourdin à Miami.

Ces photographies ont la spécificité d'être mises en scène, le décor fonctionne comme un théâtre des apparences, à rebours des tendances contemporaines de la photographie documentaire.

La photographie de mode partage son goût de la mise en scène avec le cinéma. La large diffusion dans les revues et les magazines de ces images a influé durablement sur notre univers visuel. À ce titre, je crois que ce sont des documents qui acquièrent une véritable valeur patrimoniale.

On remarque que les choix éditoriaux et la mise en page dialoguent justement avec ces photographies...

Oui, par exemple pour l'ouvrage sur Shanghai de Wing Shya (qui a notamment travaillé sur la photographie du film *In the mood for love*), nous avons volontairement choisi une mise en page chaotique, recadré, modifié des couleurs et superposé les photographies, rappelant ainsi l'atmosphère de Shanghai où des éléments modernes côtoient des architectures plus classiques, comme un palimpseste. En faisant ce choix, nous souhaitons nous éloigner de la tendance actuelle qui consiste à présenter les photographies sur des pages immaculées ; nous revendiquons le fait de nous engager dans un véritable dialogue avec l'artiste.

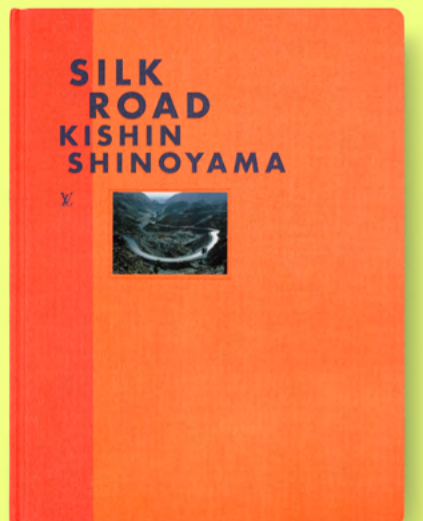
Les partis-pris de cette collection en font une véritable création éditoriale, où l'objet-livre est revalorisé.

C'est la chance qui nous est donnée en travaillant dans une maison de luxe qui respecte cet aspect créatif. Nous profitons des nouvelles technologies qui existent aujourd'hui pour confectionner un bel objet. Nous expérimentons sur des papiers différents (papier de soie, papier glacé, etc.) pour chaque ouvrage. Cela permet de donner à chaque nouvelle publication sa particularité. À l'ère du digital, nous voulons continuer à donner au livre la place qui lui revient. C'est là aussi le sens de notre participation au salon MAD (*Multiple art days*) : faire de l'album de photographie un bel objet qui n'est pas uniquement un support de monstration mais aussi une véritable œuvre de création.

Julia Motard



Kishin Shinoyama, image tirée du livre *Fashion Eye Silk Road* © Louis Vuitton Malletier / Kishin Shinoyama



Nicolas Giraud, Bertrand Stoffleth, de la série *La Vallée*, 2013 - 2016 © Nicolas Giraud, Bertrand Stoffleth

La Vallée

Et c'est cela qui a été capté dans cet état des lieux de la vallée, un projet dont les images ont été prises sur une longue durée, à la mesure des errances en fait innombrables que propose le faisceau incertain de ses chemins, que ceux-ci s'enchevêtrent au sein du dédale étiré de la vallée ou qu'ils dégagent soudain, de façon inattendue, des issues vers la montagne – l'horizon, ce qui fait horizon étant là-bas déplacé vers les hauteurs. Ne pas faire un reportage, surtout pas, mais laisser venir le pays, en multipliant les échelles d'approche, du tout près à la vue d'ensemble, et en insistant sur ce qui à la fin apparaît comme sa propension et signe son rapport à l'époque, soit cette façon qu'il a d'accueillir sans trier les écarts entre les âges qui le forment – grand pont d'acier passant au-dessus d'une maison bourgeoise 1900 aux volets fermés, statue de la Vierge bénissant une forêt de pylônes, engins de chantier en arrêt devant le paysage qu'ils échancrent. Avec, toujours et partout, et apparaissant à la longue davantage comme une ouverture que comme un manque, un état d'inachèvement dénué d'impatience, comme si tous ces fragments de monde bricolés, ravautés, aménagés à la va-vite ou au contraire délaissés finissaient par configurer, justement, un monde, et vivable, et vivant, qui ne cache ni ne révèle ses secrets.

Mais comment photographier cela, comment trouver l'équilibre entre une approche dont l'empathie finirait par devenir étouffante et une autre vision, qui se rassurerait d'être strictement objective ? À cette question Nicolas Giraud et Bertrand Stoffleth ont répondu déjà du fait qu'ils s'y sont mis à deux, ce qui, il faut le souligner, est plutôt rare en photographie, et en ne choisissant pas pour autant la voie, qui semblait dès lors toute tracée, de proposer deux regards bien distincts sur la vallée, tout se passant au contraire avec leurs images comme si les caractéristiques mêmes des lieux, pour être pleinement révélées, avaient dû se passer de ce qu'il peut y avoir d'outrecuidant dans la posture d'un sujet – d'un regard – posté devant les choses. Au fond c'est comme si les choses, ces choses, n'en demandaient pas tant, et cette ligne d'un certain effacement de l'auteur est celle qui, face au paysage, devient la plus généreuse, et cela d'autant plus qu'elle rouvre à plein les possibilités de ce que Walter Benjamin appela « l'inconscient optique », soit tout ce qui entre dans une image quand bien même le photographe ne l'aurait pas vu, mais seulement pressenti.

Jean-Christophe Bailly, à propos de *La Vallée*, 2018

La photographie face au mur

En s'ouvrant sur les photographies de la chute du Mur de Berlin, la décennie des années 1990 en a fait l'emblème de la fin des grands clivages idéologiques du XX^e siècle. L'impact de ces images sur la conscience collective montre comment cet élément architectural, pourtant simple témoin aveugle de l'histoire, incarne les paradoxes modernes : ceux des grandes téléologies et de leur effondrement. Trente ans après la fin de l'histoire annoncée par Fukuyama¹, le mur redevient une notion clef du monde contemporain, comme symbole des fractures internes aux sociétés. Face à ce constat, la photographie compose avec le mur jusqu'à en faire un motif autonome, illustrant par son biais les problématiques liées aux frontières (sociales, politiques et géographiques), ainsi que les mutations rencontrées par la ville depuis les années 1960. Il devient l'objet porteur d'une micro-histoire, restituant la cohérence d'un univers restreint en faisant varier les angles de vue et les échelles d'observation.

Principe de réalité

S'inscrivant dans le sillage de l'exposition des *New Topographics*², moment fondateur de l'évolution de la représentation des paysages urbains contemporains, Nicolas Giraud et Bertrand Stoffleth présentent à travers leur projet *La Vallée*³ une enquête sur les traces de l'histoire industrielle dans le paysage stéphanois. Il ne s'agit pas tant de proposer une esthétique de la ruine ou de déconstruire les mythologies d'une architecture moderniste, froide et rationnelle que de témoigner plutôt du feuilletage des époques sur un même territoire. La série se constitue de photographies composées en plan resserré, où l'espace visuel est emmuré par les différentes strates architecturales. Giraud et Stoffleth opèrent ainsi une archéologie horizontale qui s'inscrit à la surface des murs davantage qu'à la profondeur du sol. Tôles métalliques, pierres plurisculaires et murs de parpaings enferment le regard, tandis que cette frontalité des volumes laisse le champ libre à une appréhension critique du territoire. En s'attachant à montrer ces zones délaissées de la globalisation triomphante, le regard porté sur les murs met en évidence la relation disharmonieuse des temporalités humaines, historiques et naturelles. Cette manière de faire est alors le signe d'une réflexion menée sur l'architecture et ses enjeux.

En ouvrant la photographie à une temporalité élargie, il convient d'interroger la manière dont l'histoire s'inscrit dans le paysage. Lauréat du Prix Fidal pour la photographie documentaire en 2016, Philippe Grollier⁴ propose avec la série *Peacewall* un recensement des 99 « murs de la paix » destinés à séparer les communautés catholique et protestante à Belfast. Véritable métaphore du conflit nord-irlandais, ces murs témoignent de la séparation et légitiment les identités vivant de part et d'autre. À distance d'une vingtaine de mètres de chacun de ces murs, Philippe Grollier enclot la photographie, laissant peu de place à l'horizon et à la possibilité d'une fuite. Là encore, pas d'esthétique des lieux désolés, il s'agit au contraire de révéler que ces espaces emmurés confèrent le sentiment inquiétant d'un *no man's land* plutôt que celui d'une ville apaisée. La matière de l'architecture devient dans ces photographies un motif abstrait et redondant, comme le fer des grilles métalliques qui rehausse des murs de briques, telle une poussée organique d'éléments architecturaux surgissant selon les mouvements de l'histoire.

Des murs qui nous regardent

Cette métaphore organique interdit ainsi d'esthétiser ces murs qui, se voulant protecteurs, créent finalement un sentiment d'inquiétude et d'insécurité. En effet, au sein de cette géographie du conflit, c'est la fonction sécuritaire du mur en tant qu'élément délimiteur d'espaces qui semble l'emporter.

Dans cette perspective, le Centre Culturel irlandais⁵ et sa sélection de dix-sept artistes, donnent à voir les mécanismes, souvent invisibles, de surveillance et de contrôle. Les œuvres de Willie Doherty ou de Roseanne Lynch créent un étonnant jeu de miroirs entre le médium photographique et les architectures de surveillance, faisant ainsi du spectateur *voyeur* un spectateur *regardé* par ces murs dotés de mille yeux. Donovan Wylie propose une topographie des tours de guet, architectures agressives dont l'existence même est définie par le désir de regarder. En représentant l'impulsion scopique, l'absolue nécessité d'observer pour comprendre et contrôler le monde qui nous entoure, Donovan Wylie ne fait pas que souligner le fait que les processus de contrôle impliquent, comme toujours dans l'ère numérique, l'œil. Mieux encore, il reproduit l'appareil photographique. Il souligne ainsi un désir général de voir, celui de l'autorité, mais également du nôtre, spectateur de ses images.

Julia Motard

Fidal Photo Hors les Murs
Galerie Sparts

Philippe Grollier, de la série *Peacewall*, 2017 © Philippe Grollier

¹ Francis Fukuyama, *La Fin de l'histoire et le dernier homme*, Paris, Flammarion, 2009.

² *New Topographics. Photographs of a man-altered landscape*, George Eastman House, Rochester, 1975.

³ La série *La Vallée* sera exposée du 7 au 24 novembre 2018 à l'École nationale supérieure d'architecture Paris-Malaquais. Nous renvoyons également à l'ouvrage *Rhodanie*, édition monographique de Bertrand Stoffleth, Actes Sud, 2015.

⁴ Philippe Grollier, exposition du 7 au 24 novembre à la Galerie Sparts dans le cadre de FIDAL. Photo Hors les Murs

⁵ *Surveillés*, exposition jusqu'au 16 décembre 2018, Centre Culturel Irlandais, Paris.

Vue sur chambre.

Amalia Ulman et Molly Soda, étant données numériques.

Saisir la photographie aujourd'hui, ou plutôt la photographie dans le monde des images, passe évidemment par les réseaux sociaux, grand lieu globalisé de partage visuel, personnel et esthétique. Dans l'économie visuelle des écrans, les femmes artistes, de la même manière que les performeuses des années 1970, nous invitent à nous pencher sur le sens de ces pratiques, leur position artistique et les déplacements de valeur qu'elles impliquent.

Lorsque l'artiste Amalia Ulman débute en 2014 sa série *Excellences and Perfections* sur Instagram, le récit de sa vie au quotidien se déroule comme un conte cruel parfaitement scénarisé. La jeune fille, fashionista fleur bleue entourée de lapins en peluches et habillée de culottes roses en dentelle, tourne mal. Dans des circonstances mystérieuses, on comprend progressivement, à suivre les images sur le fil du réseau social, qu'elle a commencé à se prostituer. Après ce qui s'apparente à une descente aux enfers –très stéréotypée, drogue, chirurgie plastique, gros billets, casquette et capuche type Gansta, et des images plus sombres qu'au début— la jeune fille craque, pleure devant la caméra de son smartphone. Puis vient la rédemption, la renaissance, tisanes détox et séances de yoga aidant, elle finit par trouver un amoureux. Tout se termine ainsi sur les rives du Bosphore. Le sel de cette histoire, qui a été publiée en feuilleton du 9 avril au 9 septembre comme la saga de l'été, repose sur la révélation finale qu'il ne s'agissait que d'une fiction et d'une mise en scène soigneusement programmée depuis le début. Ce qui était une simple tranche de vie d'une jeune fille en fleur devient alors une performance artistique qui s'inscrit tout à coup dans l'héritage des situations construites de Sophie Calle, réalisées au début des années 1980. Un élément toutefois n'apparaît pas dans la série qui vise à l'excellence –laquelle ?– et à la perfection, celle du corps, d'une vie médiatisée ou d'une féminité qui, à force de se vouloir absolument dans le canon, explose et déraile. En effet, Amalia Ulman, pendant ses prises de vue, est en convalescence d'un grave accident de voiture qui a failli lui coûter ses jambes. À bien y regarder, elle est toujours assise, allongée, et quand elle improvise une danse, son étrangeté ne se résout que dans le fait qu'elle ne pouvait bouger ses membres inférieurs que grâce à une béquille. Cette révélation a été faite lors de la publication de sa série aux éditions Prestel¹, dans une postface touchante où elle remercie les équipes médicales. Son passage à l'hôpital correspond, dans le récit médiatique, à la période de «rehab» de son personnage. Une période en effet de rééducation mais, dans la réalité, elle était corporelle. La disparition du handicap sur les images, et sa présence en arrière-plan, déplace tout à coup l'œuvre dans l'espace du tragique. La série a d'abord été reçue comme un coup d'éclat, une manière de tromper les faux-semblants de la mise en scène de soi, puis une performance et, enfin, une allégorie contemporaine des relations entre les sujets féminins, les stéréotypes de genre et leurs représentations sur les réseaux sociaux. Ce dernier revirement situe le rapport à l'image et au corps dans une perspective tierce, celle du *care*, mot à la mode mais concept fondamental pour comprendre les vulnérabilités et surtout leur invisibilité. Dans la série, à revoir maintenant avec cette béquille en hors champ et un corps souffrant, creuse un écart encore plus grand avec ces «excellences et perfections», idéal impossible que la jeune Amalia s'efforçait, contre son corps, d'incarner.

Car c'est aussi sur la violence que travaille l'artiste et les restrictions imposées au corps, ce souci de performance –au triple sens d'exploit physique, économique et geste esthétique— rappelant là encore une artiste de la génération des mythologies individuelles, Annette Messager, et en particulier sa série *Les Tortures volontaires* (1982), portraits burlesques de femmes se soumettant à des protocoles de beauté particulièrement effrayants. Avec Amalia Ulman, la distance ironique ne protège pas de la douleur et les images, trop parfaites pour être honnêtes, cachent plus qu'elles ne montrent réellement : si le récit, mémoire d'une jeune fille désormais rangée, présente tous les aspects du conte, il a aussi les aspects d'une fable morale qui puise dans la représentation de l'intime féminin. Cette réflexion n'est pas seulement le fait de cette performance sociale : Ulman la prolonge dans une vidéo réalisée l'année suivant *Excellences and Perfections*. Intitulée *Annals of Private History*, cette infographie animée témoigne de sa réflexion sur l'écriture de l'intime, à travers une très subjective chronique qui est en fait une parodie de l'histoire du journal intime féminin². Une voix susurre des mots tendres à un homme, dans un long monologue accompagné d'images illustrant la conversation tronquée et de bruitages : un appareil photo se déclenche, des oiseaux chantent. Une continuité nette apparaît dans la position de la parole féminine, depuis l'apparition du journal intime comme lieu d'une parole réservée à l'espace domestique par opposition à l'espace public, réservé aux hommes³. Cet espace intime féminin est aussi celui de l'enfance, c'est-à-dire, des êtres non-finis, en formation, et qui ont besoin de protection mais aussi de tutelle. Ainsi, la culture féminine d'Amalia Ulman est dans le sillage de la culture de la «chambre», dont Angela McRobbie avait dans les années 1970 signalé le renouveau, à travers l'émancipation de la jeunesse dans la «bedroom culture».

L'artiste Molly Soda, de la même génération, représente un autre versant de cette scénographie du féminin. Sa pratique artistique est entièrement native du Web : elle se prend en photo et se filme dans sa chambre depuis 2004. D'abord présente et reconnue sur Tumblr⁴ où elle devient rapidement une célébrité dans la communauté, une «net-celebrity» ou une «micro-célébrité»⁵, sa pratique ressemble à celle de millions d'autres adolescentes, postant des images glanées sur le web, publiant des posts avec leurs pensées, leurs goûts ou leurs activités et, bien sûr, des selfies. Molly Soda –de son vrai nom Amalia Soto— appartient donc à la famille des cam-girls, au sein de laquelle elle a développé une forme d'art médiatique impliquant live broadcasting, confessions intimes, cover songs, conseils beautés et tutoriels. Ces ready-made autobiographiques forment le cœur de sa pratique artistique : son studio est sa chambre, et la seule autre présence visible, un énorme ours en peluche. Comme Amalia Ulman, Molly Soda joue des codes de la féminité : ses tutoriels de maquillage représentent une importante partie de sa production. À côté de cela, elle présente à son public et avec enthousiasme sa bibliothèque de Gif animés composée de champignons dansants et nombreuses tartes tournantes. Il a été maintes fois souligné que les œuvres de Molly Soda relevaient d'une esthétique propre à la quatrième vague féministe, notamment au sujet de ses collaborations avec Arvida Byström, autre artiste webcamériste de l'intime, pour reprendre une expression de la philosophe Anne Cauquelin⁶.



Amalia Ulman, *Excellences and Perfections* © Amalia Ulman



¹ Amalia Ulman, *Excellences and Perfections*, New York, Prestel, 2018

² Amalia Ulman, *Annals of Private History*, 2015, 14/07 https://youtu.be/-C_Ebe9OsqY

³ Voir les travaux de Philippe Lejeune, en particulier *Cher cahier, témoignages sur le journal personnel, Témoins*, Gallimard, 1990 et Philippe Lejeune, «Cher écran...», *Journal personnel, ordinateur, Internet*, La couleur de la vie, Seuil, 2000

⁴ <http://mollysoda.tumblr.com>

⁵ Theresa M. Senft, *Camgirls, Celebrity and Community in the Age of Social Networks*, New York, Peter Lang, 2008 et P. David Marshall, Sean Redmond, *A Companion to Celebrity*, Chichester, John Wiley & Sons, 2015

⁶ Anne Cauquelin, *L'exposition de soi. Du journal intime aux webcams*, Fenêtre sur, Eshel, 2003

Voir également le classique Nicolas Thély, *Vu la webcam (essai sur la web-intimité)*, Dijon, Documents sur l'art, Les Presses du Réel, 2002

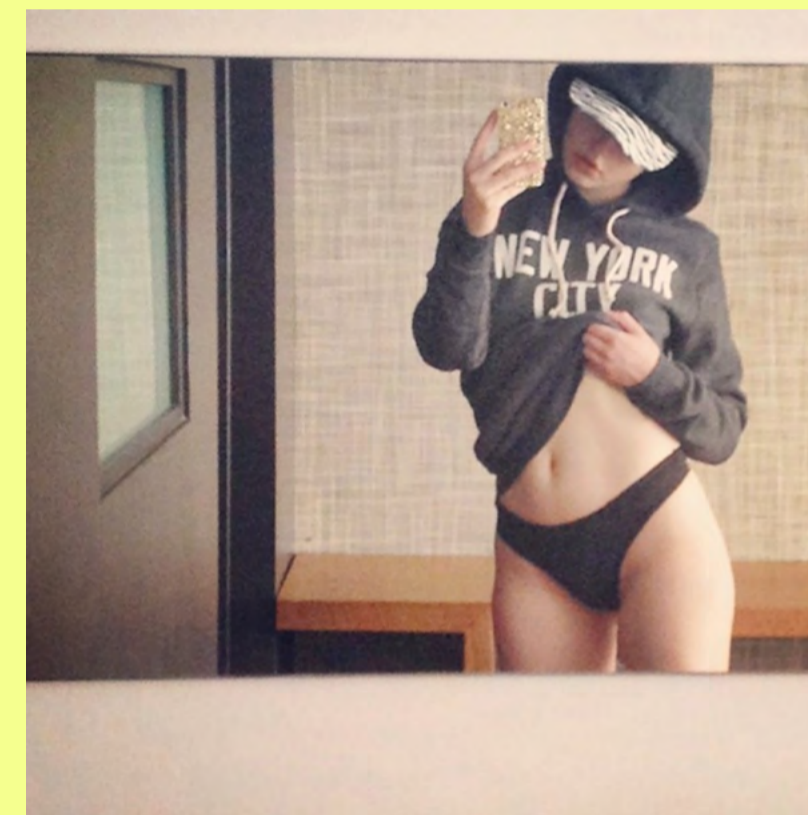
Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien qui caractérisent le charme magnétique des œuvres de Molly Soda ne sont pas seulement liés à l'entrée dans le monde intime d'une jeune fille middle-class américaine. Ce n'est pas seulement une question de voyeurisme, contrairement au phénomène Jennycam.org qui avait déjà en son temps captivé des milliers d'internautes, avant de céder la place aux reality shows. Chez Molly Soda, il n'y a pas grand chose à voir, si ce n'est une constance devant la caméra, une véritable médiagénie avec le mode de diffusion et une présence régulière depuis des années qui font de ses apparitions une performance au long cours, à la manière d'On Kawara, signalant régulièrement sa présence au monde.

Dans sa dernière exposition, *Me and My Gurls*, on pouvait voir un de ses tutoriels de maquillage : diffusée sur une tablette accrochée au mur, la vidéo était accompagnée d'un immense rouleau de plusieurs mètres de long. L'artiste avait imprimé tous les commentaires qui avaient été postés depuis sa diffusion sur Youtube. Si plusieurs la remerciaient et la félicitaient, lui déclarant leur admiration, la plupart déversaient des torrents d'insultes, remarques dénigrantes ou brefs «wtf» laissant entendre leur total désintérêt et désapprobation. Déjà dans sa performance *Inbox Full* (2012), elle avait lu l'intégralité de sa boîte mail sur son compte Tumblr et révéla la part de violence des échanges épistolaires sur le web, des interactions agressives ou prescriptives (une femme devrait être comme ceci, ou cela), des messages moralisateurs ou dénigrants, alternant avec des messages d'amour ou des demandes plus explicitement sexuelles. Dans un montage vidéo présenté en 2016, elle compile encore ces commentaires qui se déversent à l'infini sur son image offerte au public : «Is this a joke? This is a joke please tell me this is a joke I can't believe this must be

a joke, etc.», alternant avec des «It's poisonous» ou un appel direct à l'effacement : «Delete that» (*Cringe Warning*, 2017). De ce déferlement de violence, que Molly Soda met en avant de façon très neutre ou avec humour, apparaît là encore la vulnérabilité de la jeune femme qui expose son image et son intimité. Son chorus féminin, *Me Singing Stay by Rihanna*, 2018, compile cinquante vidéos de jeunes femmes chantant Rihanna, chacune dans leur chambre. Si l'ensemble est évidemment cacophonique, transparissent la solitude dans la multitude et l'isolement dans la communauté.

Si les femmes se mettent en scène sur le web, la souffrance et la fragilité restent les revers de ce post-féminisme qui charrie toujours autant de haine et de rejet derrière des masques anonymes. Ainsi, depuis Gina Pane, Ana Mendieta, Marina Abramovic et leurs violentes performances, une autre forme de violence agit en sous-main de ce qui semble de prime abord une innocente représentation stéréotypée de la jeune femme du XXI^e siècle, numérique, libre de constituer et créer son image et de se créer par la même occasion. Amalia Ulman, mettant son handicap de côté, montre le revers de cette puissance de l'image, de même que Molly Soda, derrière son écran, constitue une image d'artiste, et non d'être social réel. Malgré ce côté obscur de l'empowerment postféministe sur le web, une présence récurrente envers et contre tout a une forme d'agentivité. Ces images fédèrent les imaginaires et donnent une visibilité à une esthétique de la fragilité, de la négociation avec son intimité et sa propre image, à l'heure du partage généralisé du moi et de ses datas les plus personnelles dans une sphère publique insaisissable et souvent menaçante.

Magali Nachtergaeal



Amplifier l'existence.

Galerie Gimpel & Müller



Corinne Day, Tara and Tim at home, Stoke Newington, série Diary 1999 © Corinne Day

On se méfie de la photographie : elle serait facile, nourrirait l'obsession contemporaine de la mise en scène de soi, redoublerait le réel (et qui a besoin de voir deux fois le monde ?). Depuis Baudelaire, ce sont les mêmes soupçons qui planent : « et la foule se précipita comme un seul Narcisse pour contempler sa triviale image sur le métal », écrivait déjà le poète dans son *Salon de 1859*¹. Les reproches n'ont pas tant évolué depuis le XIX^e siècle, et il faut s'interroger sur cet inchangé : répéter les mêmes griefs cent cinquante-neuf ans après un (certes très illustre) poète témoigne d'une certaine propension à la réaction. Quand on vient à parler de photobiographie, où il est explicitement question d'autobiographie par l'image, les critiques se font plus vives encore. Pourtant cette tendance a, depuis les années 1980, été celle d'artistes majeurs de la scène française comme Hervé Guibert, Denis Roche, Alix Cléo Roubaud, Sophie Calle, Bernard Plossu, etc. et continue d'être vivement représentée par une nouvelle génération de photographes mettant au cœur de leurs démarches le récit de soi.

Épiphanies photographiques

Considérée dans une perspective indicielle, la photographie est mémoire de l'auteur, de son existence et en cela outil biographique par excellence. Elle est non seulement un fragment de vie, mais aussi une affirmation, une manière de dire « j'étais ici », « j'ai vu cela », « j'ai aimé telle personne ». C'est sur cette force vitale et mémorielle de l'image que s'appuie Gilles Mora pour introduire en 1983 le terme de *photobiographie* dans l'ouvrage *L'Été dernier. Manifeste photobiographique*². Ce texte, qui a l'ampleur lyrique des manifestes, s'interroge sur l'expérience vécue par l'opérateur, c'est-à-dire par le photographe lui-même : « La photographie redoublera donc notre vie. Témoin biographique par essence, nous la ferons rebondir de toutes nos forces au cœur de notre projet autobiographique, jusqu'à ne plus savoir s'il convient de vivre pour photographier ou l'inverse ». L'idée de Gilles Mora est d'utiliser la puissance biographique de l'image, « son authenticité existentielle » pour, en la combinant à du récit, donner une forme esthétique neuve. Pour l'auteur, la photographie n'est plus seulement une preuve, mais constitue un « amplificateur d'existence » : elle ne permet pas seulement de documenter sa vie, mais surtout d'en saisir l'envergure, d'être en prise avec le présent ; elle ne consigne pas une existence, mais la révèle à celui qui la vit. Dans ce texte traversé par le souffle des manifestes, Gilles Mora en appelle à des épiphanies photographiques, à des photographies comme révélations et résolutions existentielles.

Où en est la photobiographie ?

Une aventure photolittéraire

La catégorie photobiographique emprunte autant à l'histoire de l'art qu'à celle de la littérature en reprenant à son compte les caractéristiques de l'autobiographie. Les productions des années 80 se distinguent non seulement par un intérêt prononcé pour la séquence et la série, qui permettent de dérouler une histoire, mais aussi par la création de formes hybrides où se croisent photographie et littérature. Pensons à *La Filature*³ de Sophie Calle, au *Journal*⁴ d'Alix Cléo Roubaud, ou encore au fameux roman-photo d'Hervé Guibert *Suzanne et Louise*⁵ : toutes ces œuvres ont pour point commun de mêler l'image au récit, le dire au montrer. Elles invitent alors à se demander si se montrer est suffisant pour se dire. Et pour Gilles Mora la réponse semble évidente : non. Il fait le constat d'une relative impuissance de la photographie à assumer pleinement le récit d'une vie et impute cela aux « limites des moyens que le dispositif offre au photographe pour parler de lui (possibilité que seule la langue, par sa complexité, autorise) ». L'image, qui littéralement ne parle pas, ne pourrait se passer du texte et de ses nuances, de son articulation. Cette définition un peu radicale a néanmoins l'avantage de nous permettre d'inclure dans l'aventure photobiographique certains écrivains ayant recours à l'image. Ainsi dans *L'Usage de la photo* d'Annie Ernaux et Marc Marie⁶, pour ne citer que cet ouvrage, passion amoureuse et récit d'une maladie se mêlent dans un dispositif hybride où les phrases de l'auteure répondent aux clichés reproduits en regard. Les rapports qu'entretient Ernaux à l'image sont d'ailleurs complexes ; toujours il semble qu'elle doive être poursuivie par l'écriture : « Les photos jouent un rôle de déclencheur de l'écriture. Il y a dans la photo ce côté étrange du passé/présent des êtres qui ne sont plus là, ou ne sont plus ainsi [...] ». Mais la photo ne sauve pas. Parce qu'elle est muette. Je crois qu'au contraire elle creuse la douleur du temps qui passe. L'écriture sauve [...] ». Qu'elle sauve ou non, qu'elle soit supérieure ou non à l'image, l'écriture tient un rôle de premier plan, chez Ernaux bien sûr, mais aussi chez les photographes qui cherchent à redonner quelque chose de leur existence.

Renaissance de la photobiographie.

En 1984, la revue *Les Cahiers de la Photographie*⁸ consacre son numéro 13 à la photobiographie et tente d'élaborer un certain nombre de propositions théoriques à propos de ce qui se présente comme un courant de l'histoire de la photographie. Ce numéro entend conceptualiser et légitimer un nouveau genre de plus en plus présent chez les jeunes artistes comme l'écrit clairement Jean-Claude Lemagny dans son édito : « Dans mes rencontres avec des jeunes photographes, depuis des années, je suis de plus en plus frappé de voir à quel point leur œuvre est mêlée à leur vie. » Et ce qui était vrai en 1984 semble l'être tout autant près de trente-cinq ans plus tard : nombreux sont celles et ceux qui, aujourd'hui, poursuivent cette démarche. Alan Eglinton, Clara Chichin, Amaury da Cunha, Julien Magre, Pauline van Aesch, mais aussi Corinne Day dans sa série *Diary*, Thomas Boivin avec *A Short Story* : la liste de ces artistes utilisant la photographie pour exposer leur vie pourrait être longue.

Pourtant en 2003 dans *Pour en finir avec la photobiographie*⁹, Gilles Mora revient assez violemment sur le terme qu'il a forgé. Pour lui la photobiographie est morte, elle n'est plus qu'un prétexte commercial, qu'un « vaste attrape-tout destiné à survaloriser les velléités égotistes de quelques photographes ». Étrange de voir cet auteur rejoindre le camp de ceux, trop nombreux, qui se méfient de la propension de l'image à flatter notre narcissisme. Mora déplore également la disparition de l'« opérateur-écrivain », à savoir de l'auteur mêlant avec un même talent recherche plastique et travail texte. Il me semble trop brutal de renoncer définitivement à ce courant, voire même d'en saper les fondements. Il serait peut-être plus heureux de penser, à l'instar d'autres théoriciens, qu'une entreprise photobiographique doit correspondre à une autre définition, celle du pacte autobiographique tel qu'il a été défini par Philippe Lejeune¹⁰ et qui stipule l'identité entre narrateur, personnage et auteur et l'exigence de vérité ou « pacte référentiel ». Une telle vision permettrait de penser en termes de continuité et de voir comment, depuis plus de trente ans, la photographie a un rôle unique dans l'histoire du récit de soi et de ses formes.

Hélène Giannecchini

Galerie Maudé



Alan Eglinton, Sans titre, Arles, France, 2006, de la série *Only the fires say*, 2018 © Alan Eglinton

¹ Baudelaire, « Le Salon de 1859 », in *Écrits sur l'art*, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques de Poche », 1999.

² Gilles Mora et Claude Nori, *L'Été dernier. Manifeste photobiographique*, Paris, Éditions de l'Étoile, « Écrit sur l'Image », 1983.

³ Sophie Calle, *La Filature*, diptyque composé de textes et photographies, 1981, 162 x 110 cm, galerie Perrotin.

⁴ Alix Cléo Roubaud, *Journal*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1984.

⁵ Hervé Guibert, *Suzanne et Louise*, Paris, Éditions Libres Halier, 1980.

⁶ Annie Ernaux, Marc Marie, *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, « Folio », 2005.

⁷ Annie Ernaux, *Le Vrai lieu. Entretiens avec Michelle Porte*, Gallimard, 2014.

⁸ *Les Cahiers de la Photographie*, n°13, Laplume, 1983.

⁹ Gilles Mora, « Pour en finir avec la photobiographie », *Traces photographiques, traces autobiographiques*, dir. Danièle Méaux et Jean-Bernard Vray, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2004.

¹⁰ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975.

Tentative d'épuisement

Musée national Eugène-Delacroix



Daniel Blaufuks, *Original Copies Original*, de la série *Attempting Exhaustion*, 2016 © Daniel Blaufuks, avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la galerie Jean-Kenta Gauthier, Paris

De 2009 à 2016, j'ai photographié une table et une fenêtre dans ma cuisine à Lisbonne. Dans un premier temps, je fus attiré par son silence; plus tard, par la manière dont les objets recevaient la lumière; finalement, par leur composition géométrique. De plus en plus, je ne pus m'empêcher de remarquer comment les choses se répétaient sans véritablement se répéter. Chaque jour, de petits changements presque invisibles s'opéraient suivant la météo et la saison. Contrairement au tableau de Pérec tel qu'il le voyait depuis son café tabac parisien, le mien était vraiment vide de toute action. Devant ces fenêtres lumineuses et opaques, les objets sur la table étaient remplacés selon les nécessités du quotidien: assiettes, verres, journaux, magazines, fleurs, serviettes, fruit de saison, papiers, ustensiles, cartes. En retrait du monde extérieur, je transformais progressivement ma cuisine en un refuge, un abri, un lieu voué à l'introspection et au réconfort. Par moments, je voyais la lumière flottante comme un modeste rappel de celle d'une église ou mosquée que, par le passé, j'avais visitée en Iran. Tout semblait inchangé dans cette cuisine tandis que le monde extérieur se transformait. Un ami décédait, un gouvernement tombait, un livre paraissait, une guerre éclatait, une bombe explosait. Un jour le monde tenta d'entrer par effraction: un entrepreneur frappa à ma porte et m'informa que le propriétaire de la maison souhaitait changer la vitre, que je serais bien plus heureux avec une fenêtre moderne aux vitres plus grandes, plus lumineuse et mieux isolée. Il parlait encore quand je lui fermai la porte au nez. Je continuai de photographier, commençai à expérimenter d'autres appareils, obtenant différents résultats. Couleur, noir et blanc, négatif, positif, numérique, argentique, film instantané. Quelque part je trouvai une vieille photo de mes grands-parents réfugiés assis à une autre table face à une fenêtre similaire. Il s'agissait bien de la même lumière, dans laquelle ils avaient bien baigné.

Extrait de *Tentative d'épuisement*, Daniel Blaufuks, octobre 2016

6 juin 1853

Lundi 6 juin. — En ouvrant ma fenêtre ce matin par le plus délicieux temps du monde, qui donne tant de regrets de se plonger dans les paperasses, je vois deux hirondelles se poser dans l'allée du jardin; je remarque qu'elles ne marchent que très lentement et en se dandinant. Quand elles veulent franchir un espace de deux pieds seulement, elles se mettent à voler. La nature, qui les a si bien douées avec leurs grandes ailes, ne leur a pas donné des pieds aussi agiles.

Ce spectacle qu'on a de ces fenêtres est délicieux à toutes les heures du jour; je ne puis m'en arracher... L'odeur de la verdure et des fleurs du jardin ajoute encore à ce plaisir.

28 décembre 1857

Lundi 28 décembre. — Déménagé brusquement aujourd'hui. Travaillé le matin aux *Chevaux qui ne battent*.

Mon logement est décidément charmant. J'ai eu un peu de mélancolie après dîner, de me trouver transplanté. Je me suis peu à peu réconcilié et me suis couché enchanté.

Réveillé le lendemain en voyant le soleil le plus gracieux sur les maisons qui sont en face de ma fenêtre. La vue de mon petit jardin et l'aspect riant de mon atelier me causent toujours un sentiment de plaisir.

3 avril 1858

3 avril. — Je relis plusieurs de mes anciens calepins pour y rechercher du vin de quinquina que m'avait donné ce brave Boissel. J'y ai retrouvé des choses passées avec un plaisir doux et pas trop triste.

Pourquoi ai-je délaissé cette occupation, qui me coûte si peu, de jeter de temps en temps sur ces livres ce qui se passe dans mon existence et surtout dans mon cerveau? Il y a nécessairement dans des notes de ce genre, écrites en courant, beaucoup de choses qu'on aimerait plus tard à n'y pas retrouver. Les détails vulgaires ne se laissent pas exprimer facilement, et il est naturel de craindre l'usage que l'on pourrait faire, dans un temps éloigné, de beaucoup de choses sans intérêt et écrites sans soin.

Extraits du *Journal* de Delacroix (1822-1863)

Ils sont resplendissants, beaux tous les deux d'une manière identique: chevelures brunes, teints bronzés, corps musclés. L'image a été tirée en plusieurs exemplaires. On ignore qui a pris l'initiative de rapporter le négatif au laboratoire, mais peu importe le détail: la multiplication du cliché suffit à attester qu'ils y ont vu leur beauté.

Ils ont relevé leurs lunettes de soleil sur le haut de leurs crânes et fixent l'objectif. Torse nu, en short, il se tient derrière elle, bronzée, portant un maillot de bain une pièce blanc, décolleté, échancré haut sur les hanches, très 80. Dans un geste qui était sans doute ironique — une bravade, un faire-comme-si — elle a relevé un bras et, coude pointé vers le ciel, froissé ses cheveux dans sa main comme une icône américaine. Avec le temps, la parodie du geste a disparu. Il n'en demeure que la stupéfiante réussite. Le menton légèrement relevé, la bouche entrouverte qui ne sourit pas, les yeux fendus, les paupières plates, elle est une star hollywoodienne. Lui est beau, mais son retrait et son sourire très photo de vacances lui donnent un air provincial. Il pose une main timide et possessive sur la taille de la femme star. On se dit qu'il va en bavé.

Ils sont au bord d'une piscine, dans un hôtel sans doute. À l'arrière-plan, des baigneurs flous sur un échantillonier de serviettes — corps lointains, risibles. Le ciel est bleu, dur comme une pierre, interrompu seulement par la ligne d'un palmier.

L'image a été prise en 1983, dans un club de vacances au Maroc.

D'autres photographies ont suivi. Leurs corps sont moins outranciers, leur beauté passée au tamis. Leur amour est plus calme. Ils ont trouvé à s'aimer dans les lieux communs, les activités répétées et n'ont plus besoin du Maroc ou des ciels ravageurs. Beaucoup de photographies sont prises en automne dans un parc parisien: ils sont enlacés sur un banc, lui dou-doune noire, elle imper brun, portant béret; elle est seule, appuyée contre un arbre, regard au loin — il a dû lui dire, Fais comme si je n'étais pas là! En 1990, une troisième personne apparaît sur les images. Portée contre le ventre; enfoncée dans un berceau; debout et oscillante entre leurs deux silhouettes; cavalant dans l'allée du parc — toujours le même; en tricycle; en bicyclette sur une place plantée de cerisiers; assise entre eux sur un banc, le visage bien défini, le corps qui sait se tenir — mains posées sur les genoux, pieds rassemblés —, le regard droit sur l'objectif et le sourire maîtrisé.

Leurs positions dans le monde sont atteintes, rien ne bouge plus. Dans le détail, bien sûr, il y a des deuils, des infidélités, des moments de désamour, des déménagements; à une échelle plus fine, des doutes, des vacances parfaitement réussies, des dimanches pluvieux, des dimanches ensoleillés, des odeurs familiaires, des fonds sonores, des films, des discussions, des pensées fugitives. Mais tout ceci disparaît, à moins qu'une photographie ne sauve l'instant et le précipite dans un des albums qu'ils regardent de temps à autre, à la demande de l'enfant qui, très tôt, réclame un tirage de l'image du Maroc pour le punaiser dans sa chambre, sur un panneau de liège, entre les photographies de ses amies. À l'adolescence, quand elle commence à claquer des portes vengeuses et considère ses parents comme les censeurs de son moi profond, la photographie reste en place sur le panneau de liège.

Il faudrait parvenir à identifier la dernière photo. Peut-être celle-ci, prise pendant une promenade le long d'un canal planté de peupliers: on les voit toujours enlacés — elle devenue blonde et lui, cheveux toujours noirs, traversés d'une mèche blanche un peu comique qu'il doit trouver flamboyante; celle-là, qui les montre côte à côte sur un canapé, nez rougi et yeux bleuis par le flash, coupes de champagnes à la main — le geste de trinquer à la cantonade —, bouche ouverte tous les deux, sans doute pour souhaiter un bon anniversaire, un joyeux Noël, une bonne année; cette autre où on le voit, assis à une table, penché sur une grille de mots croisés pendant qu'elle se tient debout derrière lui et que, un doigt posé sur le papier, elle semble suggérer un mot — derrière eux, dans un miroir ovale, on aperçoit le reflet de leur fille qui prend la photographie, visage flou, visage d'adulte.

Une de ces images est la dernière de leur amour.

Après, il y a d'autres photographies de lui, d'autres photographies d'elle, mais plus aucune qui les montre ensemble.

En 2017, elle est retournée au Maroc pour un voyage organisé. Elle y est allée seule. Elle a rencontré un homme. Une photographie les montre tous les deux.

Nina Leger

Après cette image

Centre tchèque de Paris



Josef Sudek, Old Town Hall damaged during the fighting on 5 May 1945; view from the tower gallery at Týn Church, 1945 © Estate of Josef Sudek

Institut culturel italien



Gianni Berengo Gardin, Alberobello, festa patronale dei SS. Medici Cosma e Damiano, 1993 © Gianni Berengo Gardin

Académie des Beaux-Arts



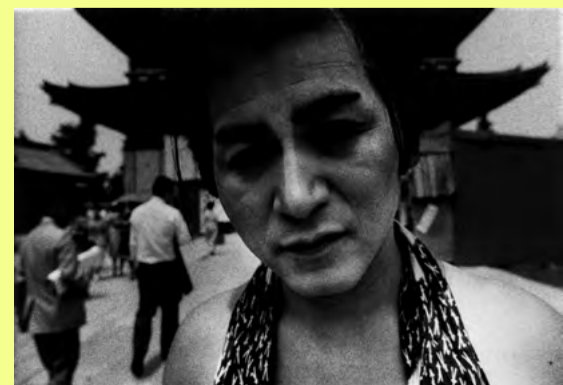
Claudine Doury, Le fleuve Amour, de la série Une odyssée sibérienne, 1997 © Claudine Doury

Mind's Eye — Galerie Adrian Bondy



Carlos Barrantes, Horizonte X, de la série Par-delà l'horizon © Carlos Barrantes

Le Plac'Art Photo



Tamiko Nishimura, de la série My Journey (Ryojin), 1968-1980 © Tamiko Nishimura

Galerie Pixi — Marie-Victoire Poliakoff



Alexis Poliakoff, Décor, Boudoir, 1967 © Alexis Poliakoff

Maison de l'Amérique latine



Jeanne Mandello, Sans titre, circa 1950 © Jeanne Mandello / Courtesy Isabel Mandello

Galerie Mandarinine



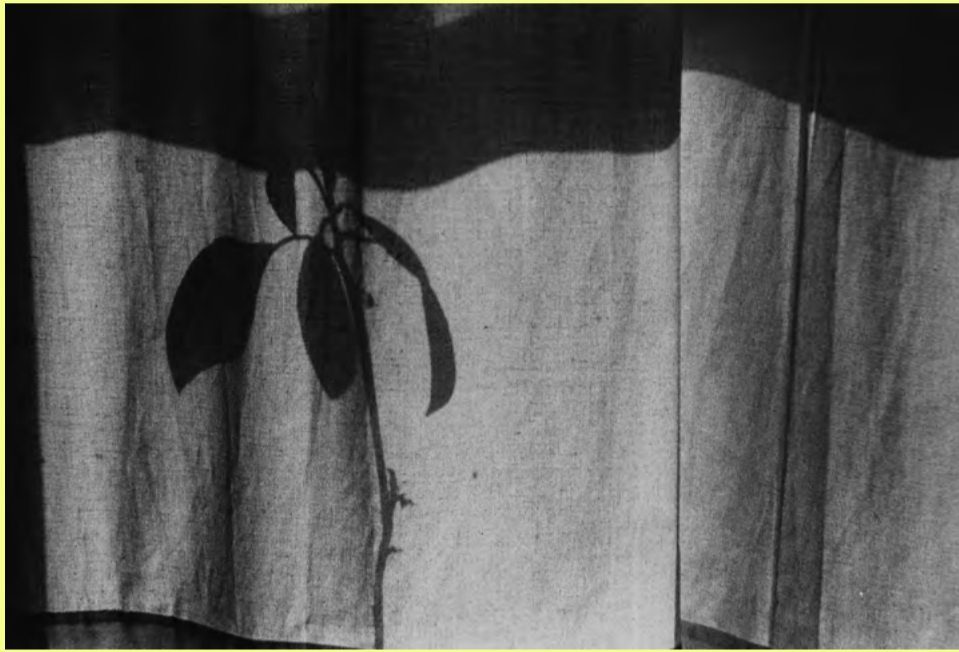
Leon Levinstein, Mother and child, Herald Square, New York, 1965 © Leon Levinstein / courtesy Howard Greenberg Gallery

Maison Auguste Comte



David Fathi, Les Morts Gouvernent Les Vivants, 2018 © David Fathi

Galerie Meyer Oceanic & Eskimo Art



Edward Wallowitch, Plant Shadow, 1959 © The Estate of Edward Wallowitch, Courtesy Daniel Blau

Centre Culturel Irlandais



Roseanne Lynch, Untitled Cloud 1, 2016 © Roseanne Lynch

Galerie Le Minorcaire Galerie Dima Vierny



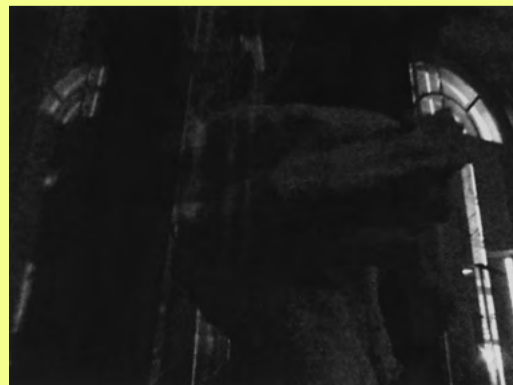
Nina Mushinsky, Arad, Romania, 1995 © Nina Mushinsky

Musée de Minéralogie MINES ParisTech



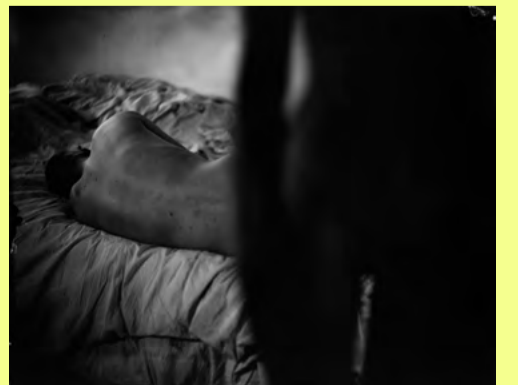
Marie Sommer, de la série Surfaces, 2015 © Marie Sommer

Musée Rodin



Patrick Hourcade, Je suis belle, 2016 © Patrick Hourcade

Galerie Berthet-Aitrouaers



Éric Antoine, Erika et Gilbert © Éric Antoine

