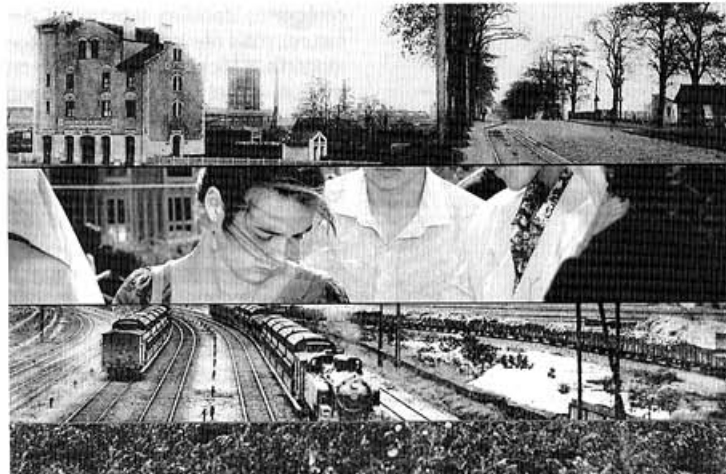




autour du Mois de la photo



Quatrième de couverture, VU, n°107.
2 avril 1930



Catherine Poncin. «Du champ des hommes, territoires». 2001. Commande de la Ville de Bobigny. Tirage couleur numérique sous diasec. 82 x 120 cm



John Heartfield. «AIZ». 1934 (28 juin).
N° 26. 37 x 26 cm

■ Pour sa quatorzième édition, le Mois de la Photo s'est avéré un peu terne, manquant de relief, sans donner vraiment occasion à la découverte de nouvelles œuvres. On peut en imputer pour partie la raison au thème choisi – le lien entre photographie et page imprimée –, qui marquait comme un temps d'arrêt, un retour réflexif sur l'histoire du médium plus qu'une prospection aventureuse. À l'heure du développement exponentiel de l'image numérique, de l'échange et de la circulation des images sur le Net, de la prolifération des blogs et des webcams, il était peut-être, en effet, salubre d'interroger la photographie à l'aune de ce qui fut l'un de ses supports privilégiés : le livre, le magazine, la presse. Et, de fait, l'on put ainsi revoir les prodigieuses inventions visuelles des avant-gardes de l'entre-deux-guerres, ce qui, il faut le reconnaître, n'est pas si fréquent. Mais, pour autant, il fallut endurer beaucoup trop d'expositions anecdotiques, mineures, voire parfaitement inutiles ; d'autres, glamour et fashion, supposées attirer le chaland, mais fort dispensables ; et surtout, désormais insupportables – il faut le dire et le redire – les énièmes rétrospectives consacrées aux Boubat, Cartier-Bresson, Dieuzeide, Doisneau, Izis, Ronis, comme si les institutions françaises étaient décidément trop frileuses pour exposer des artistes français émer-

gents ou s'ouvrir aux scènes étranges. Vrai problème français que celui-ci : le sempiternel ressassement des vieilles valeurs assurées de rallier un public déjà conquis depuis des décennies, au lieu d'oser l'aventure – certes plus risquée – de la découverte de nouveaux regards... Quant au livre conceptuel, au «livre d'artiste» des années 1960-70, qui aurait pu contribuer à dynamiser la thématique, on ne pouvait que déplorer sa regrettable absence des expositions.

Au plan historique cependant, on put sans conteste admirer des œuvres rarement montrées, et pourtant hautement représentatives d'une époque, l'entre-deux-guerres, féconde en innovations visuelles et graphiques qui surent répondre aux secousses de l'Histoire : ainsi le magazine français VU, créé par Lucien Vogel, qui révolutionna la presse française par le recours massif à la photographie, l'appel à des photographes de renom tels que Brassai, André Kertész, Germaine Krull, Éli Lotar, Man Ray, etc., l'audace de la mise en page et de la typographie, l'édition de numéros hors-série en prise directe avec l'actualité du monde : VU chez les Soviétiques, 1931 ; l'Enigme allemande, 1932 ; Interrogatoire de la Chine, 1934, etc. Un hebdomadaire si audacieux que, paradoxalement, certains de nos

magazines semblent pâtir de la comparaison...

Les photomontages antinazis de l'Allemand John Heartfield, ensuite, qui, affilié au KPD et travaillant essentiellement pour le journal communiste à large diffusion populaire AIZ, sut inventer un type de photomontage très vite désolidarisé du photomontage dadaïste – jugé trop poétique, ésotérique, et sans efficacité politique –, à la fois finalisé par le combat révolutionnaire et doté d'une force plastique, d'une puissance visuelle et d'un humour corrosif assez inouïs. Caricaturiste aussi bien qu'avant-gardiste, Heartfield a pu être ainsi considéré par Brecht et Aragon comme l'emblème de l'artiste engagé.

Les photomontages constructivistes soviétiques, enfin, conçus notamment par Gustav Klucis, El Lissitzki et Alexander Rodtchenko comme une véritable arme visuelle au service de la révolution d'Octobre, puis de l'édification de la société communiste en Urss. De même que chez Heartfield, le photomontage apparaît d'abord chez les Soviétiques comme un nouveau langage visuel susceptible de destituer les formes anciennes, désormais inadéquates pour penser le monde nouveau issu de l'inhumaine boucherie de 1914-18 : comme a pu l'énoncer Olga Sviblova, le photomontage «permet d'allier la véracité convaincante du document photographique à

la rhétorique révolutionnaire». Si les premiers photomontages de Rodtchenko paraissent dès 1922 dans la revue Kino Fot, fortement influencés par le travail du cinéaste Dziga Vertov, c'est peut-être avec l'illustration du Pro Eto de Maïakovski qu'il prend toute son ampleur métaphorique. Mais, très vite, l'esthétique constructiviste à l'œuvre dans le champ photographique l'emporte, tandis que la dimension idéologique du photomontage se durcit : tous les photomonteurs œuvrent désormais pour la gloire du léninisme, – ce qui, jusqu'au début des années 1930 à tout le moins, n'empêchera pas, bien au contraire, une extraordinaire puissance visuelle, que l'on pourrait analyser comme la magnifique conjonction d'un constructivisme fortement géométrisé et d'une recherche de l'expressivité, par le biais des couleurs, de la dialectique des formes et des contrastes. C'est le moment d'acmé du photomontage soviétique, hélas vite balayé d'un même mouvement par le stalinisme, la condamnation du constructivisme comme formalisme coupé du peuple, et le culte de la personnalité. Dès lors, ne se donnent plus à voir que des photomontages unaires, d'où toute richesse formelle a été bannie au profit d'une seule figure, celle du Petit Père des peuples, tandis que les artistes rebelles meurent dans les goulags.

Sombre ironie de l'Histoire, c'est au moment où le photomontage constructiviste célèbre le triomphe du communisme que Roman Vishniac, fuyant les persécutions dont est victime la population juive après la révolution d'Octobre, s'installe à Berlin en 1920 où, très vite, il va avoir l'intuition d'un danger pire encore : celui qui, avant l'extermination finale, menace les juifs d'Europe centrale. Faute de pouvoir sauver son peuple, comme il le dira, il en aura sauvé le souvenir : d'où la documentation poignante d'un peuple qui, pourtant, n'aimait pas l'image et ne souhaitait pas être fixé sur la pellicule, mais dont Vishniac sut saisir, avec empathie et douloureuse mélancolie, le monde dont il était porteur et qui jamais plus ne fut. Élèves du *heder*, vieux rabbins lisant jusqu'à l'éblouissement la Torah, petits marchands dérisoires, enfants affamés, femmes attendant des heures qu'une non-juive daigne leur laisser un travail de misère, vieillards hagards sous la neige du ghetto... Toute une culture infiniment riche et subtile que le nazisme réduira à néant, et ces longues légendes accompagnant les photographies, qui disent l'horreur : cette petite fille brune, encore vivante, j'apprends – mais ne le savais-je pas déjà ? – qu'elle sera gazée à Auschwitz ; cette jeune femme, je découvre avec terreur que, quelques minutes après la prise de vue, un SS l'a abattue froidement, en pleine rue, pour rien, parce qu'à ses yeux elle n'était même pas humaine... Et cette prémonition glacée qu'annoncera *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais : alors même qu'ils continuent à s'efforcer à survivre, tous, sans le savoir, ont déjà une place qui les attend dans les camps de la mort. Pour rappel, et sans autre commentaire : Vishniac réussira à gagner les États-Unis en 1940, où il montrera 2 000 clichés afin que le monde arrête l'Holocauste. Nul n'y prêtera attention.

Dans le champ de la photographie contemporaine, avec plusieurs expositions, le Mois de la Photo confirmait la percée de la photographie du Nord – qui fut d'ailleurs à l'honneur au Salon Paris-Photo –, et notamment celle de Desiree Norton, l'une des représentantes majeures de la photographie néerlandaise. Certes, l'on pouvait rester sceptique devant le documentarisme quelque peu convenu de la série *Exaltation. Images of Religion and Death* (1991-99), consacrée aux transes, extases, rituels d'automutilation et de sacrifice, en Asie plus spécifiquement, et à l'esthétisme oscillant entre symbolisme fin-de-siècle et néo-pictorialisme de la série *Gaze* (1996-98) ; mais, en revanche,



Edouard Levé. «Amérique». Photographie couleur

une réelle séduction émanait de la série *Xteriors* (2001-06), réappropriation photographique de la peinture flamande, avec de silencieux et dignes portraits de femmes au port altier, à la carnation de porcelaine et aux lourds cheveux tressés. «Nudité» absolue de ces visages qui tous émergent des ténèbres, mais orgueil du regard qui envisage le spectateur sans jamais se départir de son intrinsèque noblesse : les cous semblent étirés, les regards toujours clairs, mais les bouches ont un velouté charnel qui dément le hiératisme protestant de la pose.

Démarche oulipienne

Comme chez Vermeer, et tant d'autres de la peinture hollandaise, quelques femmes traversent, immobiles, des enfilades de pièces enténébrées que percent, çà et là, des trouées lumineuses. Et puis, le retravail bouleversant de la *Leçon d'anatomie* de Rembrandt, ici traitée selon un mode moins pacifié, plus émotionnel : sur un brancard sommaire, est étendue, pâle, chevelure rousse, yeux fermés et larges cernes marrons – morte ou vive, l'on ne sait –, une fillette au torse nu et creusé, aux hanches saillantes, bras allongés le long du corps, inertes, tandis que s'affairent autour d'elle de sombres figures de femmes dont l'une montre son visage attentif : qui sont-elles ? Des médecins ? Des mères et des sœurs ? Des accompagnatrices de mort ?... Dans cette image funèbre et fragile, quelque chose se joue de l'esthétique de

Norton qui conjugue silence, sacralité, mystère et angoisse.

Au pôle opposé, si l'on peut dire, se situe Edouard Levé, que l'on retrouve avec plaisir, après la série des *Reconstitutions*, pour son étonnante et paradoxale *Amérique*. Dans le lignage ouvert par le drolatique – et anxigène – village dénommé *Angoisse*, Levé a une nouvelle fois opté pour le jeu avec le nom et les effets humoristiques de décalage, en respectant toutefois les codes de la photographie objectiviste : sujets posant de plain-pied, face à l'objectif, dans costumes, vêtements et attributs liés à leur fonction ou à leur situation sociale. Mais le «grand écart» est manifeste face au *Skate-boarder de Calcutta*, jeune rouquin au T-shirt badgé et aux grosses baskets délacées qui, loin des bidonvilles et de la misère hélas mythique de la mégapole indienne, pose désinvoltement avec sa planche de surf, sous la lumière orangée d'une ville de Californie ou de Floride. Ou encore face à la *Cliente d'un bar de Rome*, qui affiche tous les signes corporels (début d'obésité) et vestimentaires (T-shirt siglé Angel Baby, Ray Bans, baskets) de la femme américaine de la middle-class sur fond de banlieue. Ou enfin face à un *Habitant de mobile-home de Delhi*, solide gaillard blanc, tatouages couvrant les bras musclés, «marcel» en passe de devenir serpillière, short vulgaire, mollets épais et pose viril提高 – bref, l'un de ces *white trash* qui n'a rien à voir avec les frères corps bruns des habitants de Delhi, Inde du Nord.

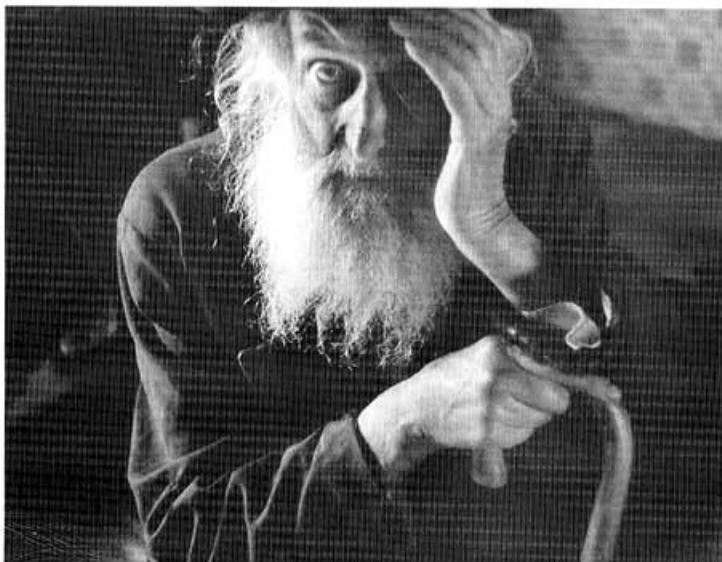
S'ensuit une série d'entrées de ville, avec des panneaux indicateurs qui donnent le vertige : où donc sommes-nous ? Qu'est-ce que cette Amérique où les villes se nomment Florence, Berlin, Jericho, Stockholm, Rio, Delhi, Paris, Calcutta, Bagdad, Rome, Mexico, etc. ? Loin des clichés du road-movie ou du reportage à l'américaine – Lee Friedlander, Robert Frank –, loin aussi du modernisme d'un Walker Evans, Levé nous plonge dans le désarroi : l'Amérique est-elle un Moloch qui dévorerait le reste du monde ? Pourquoi joue-t-elle ainsi avec des villes, des capitales, des cultures qui ne sont pas les siennes ? Est-ce le signe de ce qu'on a si longtemps appelé son melting-pot ? Ou, de façon plus inquiétante, de son impérialisme ? Levé n'apporte aucune réponse. À chacun, donc, d'inventer son Amérique...

Si Édouard Levé se situe dans une démarche que l'on pourrait (presque) qualifier d'oulipienne, Catherine Poncin, pour sa part, poursuit ce que Paul Ardenne a appelé un travail «post-photographique», qui s'alimente pour l'essentiel à des images déjà-là, préexistantes, issues d'archives de collectivités, de musées et de presse, de fonds d'entreprises ou de familles, ou encore de marchés aux puces... Immense et foisonnant fonds d'images que Poncin se réapproprie, fait siennes en travaillant leur grain, en les agrandissant et en leur conférant une narrativité qui, si elle lui appartient, appartient aussi au regardeur dans la mesure où celui-ci est invité à en faire sa propre histoire. Avec *Du champ des hommes, territoires*, commande de la ville de Bobigny, et *Palimpseste*, commande du château Ferney-Voltaire, c'est à deux histoires fort différentes que Poncin s'est confrontée : l'une, urbaine et sociale, celle d'une ville marquée socialement et politiquement – si l'on prend ce terme en son acception large –, Bobigny ; l'autre, celle de la demeure du philosophe des Lumières, Voltaire, et de ce qui subsiste en nous de sa libre pensée.

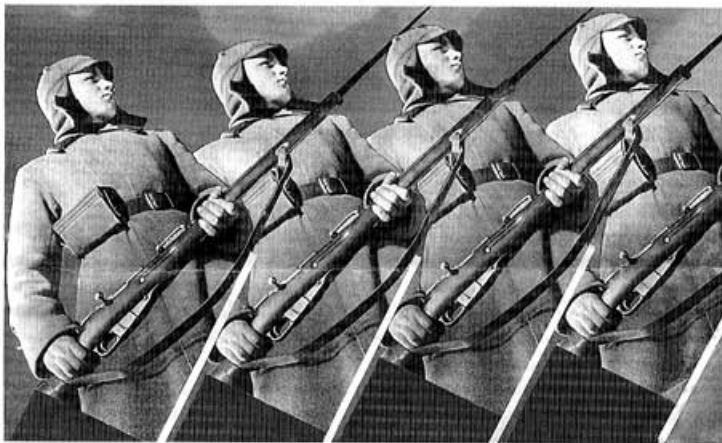
Avec *Du champ des hommes, territoires* (2001), des polyptyques horizontaux mêlent la couleur de la partie haute et le noir et blanc, fortement grainé, dans la partie basse, avec parfois, quelques échanges. Si l'architecture occupe l'essentiel de ces «friches d'images», de la coupure de presse à la photographie sépia d'une époque révolue, elle s'articule toujours avec ce que l'on pourrait appeler des «gens» – et non des individus – saisis dans l'anonymat de la multitude ou du regroupement de masse, mais qui introduisent la pulsion de vie, aussi quotidienne et triviale, soit celle-ci : travailleurs dans la fatigue ordinaire

du train de banlieue, adolescents et enfants s'ébrouant dans la piscine municipale, mais aussi ces cortèges de jeunes manifestants dont l'une a le poing levé et l'autre porte un ballon où s'inscrit le désormais célèbre «93», faisant écho à ces jambes de femmes en marche, ouvrières d'un autre temps, en lutte contre les patrons peut-être. Qui sait ? Puisqu'à chacun est donné le droit de se construire sa propre histoire : Bobigny, terre de révoltes...

Avec *Palimpseste* (2002), le bruit et la cacophonie urbaine de Bobigny s'éloignent pour laisser place à la silencieuse beauté du château de Voltaire, à Ferney, dont le philosophe avait fait un lieu d'hospitalité, de rencontres et d'échanges. De ce siège de la libre pensée, habité de 1759 à 1788, date de la mort de Voltaire, restent une robe de chambre, quelques tableaux, deux Albane, un pastel de La Tour, son autoportrait, un portrait de Lequin – son comédien favori, soit quelques beaux vestiges certes, mais qui ne restituent qu'un pâle reflet de l'extraordinaire vitalité du personnage, et de l'incandescente liberté de ses écrits. Réactiver la mémoire des lieux, retrouver – ne serait-ce que par fragments, éclats – un peu de la lumière de Voltaire, c'est ce que s'est attaché à faire Poncin, en investissant la totalité du château, du parc jusqu'aux volets clos – qu'elle a ouverts – du second étage, en photographiant les endroits encore intacts du jardin dessiné par Voltaire lui-même, ainsi que les vestiges de sa collection, de nouveau sous la forme photographique de polyptyques, mais cette fois verticaux. Presque à chaque fois, donc, une peinture appartenant à Voltaire ; cette fenêtre que l'artiste a choisi d'ouvrir comme pour irriguer de lumière l'espace obscurci – non seulement par les volets clos, mais aussi par notre époque si assombrie, si loin des Lumières du 18^e siècle – ; une trouée de verdure enchanteresse ou un sensuel bouquet de fleurs dont on devine l'exhalaison ; et, tel un contrepoint abrupt, l'appropriation d'une image de notre actualité barbare qui aurait pu illustrer le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire : soldats casqués tirant, embusqués, à la mitrailleuse ; des foules, en colère, hurlantes ; le pape Jean-Paul II... Méditer sur ce qui reste, en ce début de 21^e siècle catastrophique, de la pensée de Voltaire, lui qui, déjà, luttait contre les intolérances, les irrationalismes et les fanatismes religieux, croyant encore au pouvoir éclairé de la raison. Avons-nous donc tant reculé, régressé ? Oui, sans nul doute, pouvons-nous dire, en regardant la mélancolique beauté du *Palimpseste* de Catherine Poncin.



Roman Vishniac. «Un ancien du village Vrchni Apsa, Ruthénie subcarpatique». 1938. (© Mara Vishniac Kohn)



Varvara Stepanova. «The Red Army Men». Photomontage pour le magazine «Abroad». 1930. (Ph. B. Ignatovich ; Collection privée)

Or, cette folie du monde à laquelle nous sommes confrontés, nul doute qu'elle soit mise à l'œuvre dans les deux immenses tableaux photographiques de l'artiste canadien Donigan Cumming, *Prologue* et *Épilogue* (2005). *Prologue*, gigantesque fresque qui évoque tout autant les photomontages dadaïstes de l'entre-deux-guerres que les peintures de Bosch ou de Brueghel l'Ancien, suscite d'emblée une saturation de l'espace, une oppression de la perception due à l'outrageuse prolifération des formes et des figures qui, loin d'être une profusion heureuse, provoque chez le regardeur une sorte d'effroi. Quelque chose comme une esthétique du «trop», de l'excès et de l'extrême. Sur le fond indifférencié d'images traitées numériquement, se détache la multitude informe de visages compressés, comme une lave en fusion, qui produit un perturbant effet de «dé-visagité» : ce n'est pas même à une foule, ni à une masse, que le regard est confronté, mais à un grouillement

monstrueux et obscène, tels ceux qui peuplent les pires cauchemars et auxquels on essaye, haletant, de se soustraire... En haut, à droite, hors d'échelle, des pieds incongrus dominent la scène, comme pour mieux la fouler, l'écraser. Mais le cauchemar sait aussi se métisser de dérision : shampoings et lotions de rasage semblent vanter les mérites de quelque publicité inepte, tandis qu'au cœur de l'image, là où tout semble venir converger près de sombres cratères, s'érige la matérialité concrète d'un rocher aux reliefs de plâtre blanc et d'or. Tout à gauche de la fresque, à côté d'un homme nu, ventre à terre – endormi, déjà cadavre ? – l'on dirait qu'un chien hurle à la mort. Dans *Épilogue*, le grouillement des visages s'est encore accentué, allant du très gros plan, au bas de l'image, souvent déformés, grimaçants, hurlants, priant quelque dieu improbable, endormis, – bref, convoquant l'ensemble du genre humain –, jusqu'à cet homme, tout en haut à droite,



Donigan Cumming. «Épilogue». 2005. Détail. Techniques mixtes

squelettique, qui, sanglant, semble réinvestir les stigmates christiques, tandis qu'au centre du tableau, sur la pyramide des corps où l'on reconnaît des icônes comme Marilyn, des personnages grotesques et bouffons se voient nimbés de l'auréole dorée des saints propre à la grande peinture sacrale, répondant caustiquement à l'extase mystique d'une grosse femme, elle aussi auréolée, mais tenant précieusement entre ses mains une matière en relief qui n'est pas sans évoquer les plis et replis du sexe féminin. Ainsi Cumming se joue, non sans ironie, des codes et rituels religieux, avec un esprit parfaitement libertaire.

L'on n'en finirait pas de parcourir le dédale de ces deux immenses fresques, tant la fascination se mêle inextricablement à la répulsion, tant aussi l'allégorie de notre monde comme cauchemar y est perceptible. Mais un cauchemar dont nulle apaisante main ne viendrait nous délivrer. ■

Regarder VU, magazine photographique 1928-1940, MEP (30 oct. - 25 février 07).

Heartfield, photomontages, galerie 1900/2000 (9 nov. - 9 décembre 2006).

Une arme visuelle : le photomontage soviétique, 1917-1953, Passage de Retz (25 oct. - 7 janvier 2007).

Roman Vishniac, Un monde disparu. Photographies, musée d'Art et d'Histoire du judaïsme (22 nov. - 18 février 2007).

Desiree Nolton, Exaltation, Gaze, Xteriors, Institut néerlandais (9 nov. - 20 déc. 2006).

Édouard Levé, Amérique, galerie Léo Scheer (2 nov. - 15 déc. 2006).

Catherine Poncin, Du champ des hommes, territoires et Palimpseste, galerie Filles du Calvaire (4 nov. - 22 déc. 2006).

Donigan Cumming, la Somme, le Sommeil, le Cauchemar, Centre culturel canadien (10 nov. - 3 février 2007).