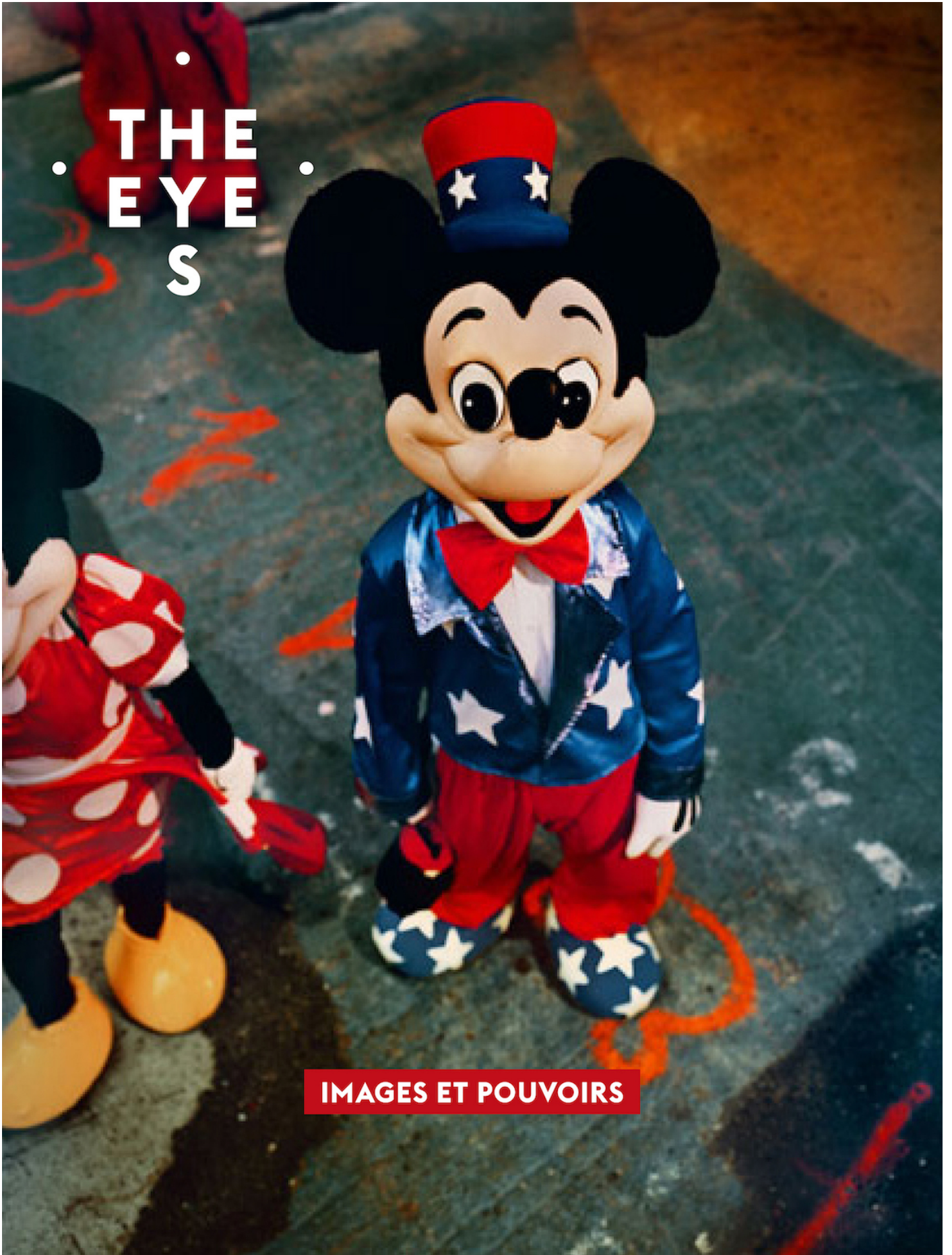


THE
EYE
S

IMAGES ET POUVOIRS



THE EYES 9

SO MMANIA IRE

INTRODUCTION

Christian Caujolle • 6

PORTFOLIOS

Against Power • 10

David Fathi

Suspicious Minds • 20

Viktoria Binschok

Photographs in 3 Acts • 30

Ethan Levitas

Photographie, Arme De Classe • 40

Centre Georges Pompidou

Living Photographs • 50

Arthur Mole

Images en Lutte • 60

Beaux-Arts de Paris

The American Way of Life • 70

Josep Renau

Spirit Is a Bone • 78

Adam Broomberg & Oliver Chanarin

The King of Photography • 88

Tiane Doan na Champassak

Sorry For The Damage Done • 96

Vincent Wittenberg & Wladimir Manshanden

Two Donkeys In a War Zone • 104

Clément Lambelet

BIBLIOMANIA

Conversation • 114

Donovan Wylie et Rémi Coignet

The Appearance of That Which Cannot Be Seen • 124

Armin Linke

My Birth • 126

Carmen Winant

Brecht War Primer • 128

Bertold Brecht

My Shadow's Reflection • 130

Edmund Clark

Enrique 2012-2018 • 132

Alejandro Cartagena

Real Nazis • 134

Piotr Uklanski

Long Live the Glorious May Seventh Directive • 136

Entretien avec Jeffrey Ladd

Protest and Propaganda Books • 142

Dieter Neubert

Los Últimas Días Vistos Del Rey • 148

Julian Barón

Images Images de Hassan le Combattant • 154

Hannah Darabi

Small Change : Quand L'autocensure

Sur Internet Frôle Le Risible • 160

Erik Kessels

La face cachée de la mode • 166

Harley Weir

JR-Momentum, la mécanique de l'épreuve • 172

Valentin Marceau

FORUM

176 • Dorothea Lange au Jeu De Paume

par Émilie Lemoine

180 • Baptiste Rabichon & Emeric Lhuisset

Residence BMW

par Gisèle Tavernier

Portraits:

186 • Nabil Canaan : L'Audacieux

188 • Marion Hislen : En Marge

190 • Simon Baker : Self-Mep-Man

192 • David Solo : Collectionneur En Série

194 • Luce Lebart : Le Goût De L'archive

par Émilie Lemoine

196 • Paris Photo : Femmes Photographes

par Gisèle Tavernier

202 • Entre Performance et Photographie

par Sophie Bernard

206 • Photographier Paris : Nouveaux Regards Sur La Ville

par Fannie Escoulen, Pierre Hourquet et Anna Planas

212 • Déplacer Les Frontières

par Vivien Marcillac

Ce tirage vous est offert par Picto Foundation
David Fathi, *Against Power*

CONTRIBUTEURS

NATHALIE AMAE

A participé à la création de salons d'art internationaux de première importance dans les domaines de l'édition, de la photographie, du design et des arts primitifs. Directrice artistique pour des galeries et commissaire, elle est actuellement directrice de l'Alta Volta Agency.

SOPHIE BERNARD

Après avoir été rédactrice en chef d'*Images magazine* pendant 12 ans, Sophie Bernard est aujourd'hui journaliste indépendante et enseignante. Elle est l'auteur de *Rencontres* avec Guillaume Herbaut aux éditions Filigranes.

LÉA BISMUTH

Née en 1983, Léa Bismuth est critique d'art (AICA), enseignante en histoire de l'art et commissaire d'exposition indépendante.

MARIA-KARINA BOJIKIAN

Directrice photo du magazine *Marie Claire*.

CHRISTIAN CAUJOLLE

Ancien responsable de la photographie à *Libération*, fondateur de l'Agence VU, directeur de la galerie du même nom, Christian Caujolle est aujourd'hui auteur et commissaire indépendant. Il est directeur artistique du festival Photo Phnom Penh.

FEDERICA CHIOCCHETTI

Auteur, commissaire d'exposition et conférencière italienne spécialisée en photographie, fondatrice et directrice de la plateforme photo-littéraire *The Photocaptionist*, elle enseigne au Paris College of Art.

HANNAH DARABI

Artiste photographe iranienne née en 1981 à Téhéran, Hannah Darabi a étudié à la Faculté des Beaux-Arts de Téhéran, puis à l'Université Paris VIII-Saint-Denis. Installée à Paris, elle développe un travail qui s'inscrit largement dans le champ du paysage urbain. Son pays d'origine reste le sujet principal de la plupart de ses séries photographiques.

LILIAN ENGELMANN

Historienne de l'art. Ancienne responsable du musée Frankfurter Kunstverein, elle est actuellement directrice du musée nGbK à Berlin.

HORACIO FERNÁNDEZ

Historien de la photographie, commissaire d'exposition et chargé de cours sur l'histoire de la photographie à la faculté des beaux-arts de Cuenca.

MARC FEUSTEL

Auteur, éditeur et commissaire d'exposition. Il a créé le blog *eyecurious.com* en 2009.

ALEXIA GUGGÉMOS

Chasseuse d'images et de talents sur Instagram, Alexia Guggémos est critique d'art spécialisée dans l'art digital et la photographie contemporaine. En 1996, elle crée le premier musée virtuel sur Internet, le Musée du sourire.

JEFFREY LADD

Photographe et écrivain américain installé en Allemagne. Il a co-fondé la maison d'édition Errata Editions.

RUSSET LEDERMAN

Auteur et artiste américaine, elle a co-fondé *10x10 Photobooks* et enseigne à la School of Visual Arts à New York.

ÉMILIE LEMOINE

Journaliste indépendante, auteure et docteur en études anglophones.

MARC LENOT

Écrivain, critique et auteur du blog *Lunettes Rouges*.

MARTA MARTÍN NÚÑEZ

Docteur en communication, diplômée en publicité et relations publiques et en communication audiovisuelle de l'Université Jaume I. Elle a étudié la photographie à l'école BlankPaper.

CAROLE NAGGAR

Écrivaine et historienne de la photo. Parmi ses publications récentes : *Magnum : Les livres de photographies* (Phaidon, avec Fred Ritchin), *Saul Leiter : In My Room* (Steidl) et *Inge Morath : An Illustrated Biography* (Prestel et Fondation Magnum).

DIETER NEUBERT

Originaire de Kassel, en Allemagne. Il a étudié la communication visuelle à l'Université de Kassel et est le fondateur et directeur du Kassel Fotobookfestival et des Kassel Photobook and Dummy Awards. Il est également rédacteur en chef du magazine monographique *PHOTOPAPER*.

CHRISTIAN OMODEO

S'intéresse aux cultures urbaines depuis dix ans, après avoir étudié l'histoire de l'art entre l'Italie et la France. Il se consacre actuellement au lancement d'une librairie consacrée aux cultures urbaines dans le quartier d'Oberkampf à Paris.

JAVIER ORTIZ-ECHAGÜE

Diplômé en histoire de l'art et docteur en sciences de l'information de l'Université Complutense de Madrid. Il est actuellement professeur à l'Université de Navarra.

GISÈLE TAVERNIER

Journaliste indépendante spécialisée dans la critique et le marché de l'art en photographie.

PASCALE LE THOREL

Commissaire d'exposition et critique d'art. Elle dirige les éditions de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris.

EYAL WEIZMAN

Architecte, professeur de cultures spatiales et visuelles, et directeur du Center for Research Architecture de Goldsmiths à l'Université de Londres.

PAUL WOMBELL

Installé à Londres est commissaire d'exposition indépendant. Il écrit sur la photographie et la technologie. Entre 2011 et 2014, il est directeur artistique de la mission photographique sur le paysage français France(s) Territoire Liquide.

INTRODUCTION

Christian Caujolle



Nous avons pu assister, ces dernières années et tout récemment encore, un peu partout dans le monde, à une série d'« affaires » politico-médiatiques fondées sur la circulation et l'interprétation d'images. La recrudescence de ce qui fut, jadis, un mode de chantage ou de réécriture de l'histoire au moyen de photographies manipulées et truquées, jette simplement un éclairage nouveau sur la situation actuelle des images et la façon dont elles entretiennent des relations avec le et les pouvoir(s).

On peut déterminer deux sources majeures et nouvelles.

Les smartphones, qui, à défaut de transformer tout un chacun en photographe – comme cela est écrit et affirmé un peu partout alors que l'on pourrait même subodorer qu'il s'agit du contraire – permettent à tout un chacun d'être un témoin, un enregistreur, voire un délateur qui, en plus, a la possibilité de répandre immédiatement, via les réseaux sociaux, le fruit de sa capture auprès d'une infinité de regardeurs. Ce « partage », de plus en plus utilisé comme dénonciation, est pris d'autant plus au sérieux par les pouvoirs qu'il est aujourd'hui extrêmement facile de transformer les images premières. Bien des *fake news* sont fondées sur des images.

L'autre source majeure relève des dispositifs de surveillance, omniprésents, pour des raisons – ou des justifications – qui relèvent tout autant de la lutte contre le terrorisme que de la tentation du contrôle absolu sur les populations, et que symbolisent les caméras de surveillance installées partout, dans les rues, les moyens de transports, les magasins, les immeubles d'habitation ou de bureaux. Des encadrements législatifs, souvent sophistiqués, ont été mis en place dans la plupart des démocraties, conscientes du fait que ces systèmes de surveillance peuvent constituer une grave atteinte à la vie privée. Chaque nouveau scandale prouve qu'ils sont, la plupart du temps volontairement, peu, mal, ou pas appliqués.

Dans ces épisodes qui relèvent, selon le cas, du scandale politique désolant, de la bavure pure et simple, de la tentative de déstabilisation, de la mauvaise gestion des images, de la manipulation sur fond de crédulité dans le contenu visuel ou, parfois, de la blague, on voit clairement se dessiner – se radicaliser peut-être – un nouveau fonctionnement, plus pervers encore aujourd'hui qu'hier, des relations entre pouvoir et image. Une extension à toutes les images – entre autres à toutes celles qui sont en mouvement – de ce que nous avons pu observer au temps de la photographie dominante (au siècle dernier) de ce qu'une formulation godardienne pourrait résumer en « image du pouvoir et pouvoir de l'image ».

Dès l'antiquité, le pouvoir politique affirme sa présence et sa puissance au moyen de l'image, comme le prouvent les instructions de l'empereur Auguste incitant à la multiplication de ses portraits pour édifier les peuples et se transformer en garant de la *pax romana*. Sculptés ou peints, les portraits de dirigeants ont traversé l'histoire

et nous sont parvenus comme la démonstration de l'autoreprésentation d'un pouvoir servi par des artistes appointés ou réels courtisans. Et, dès l'invention de la photographie, qui emboîte le pas aux pratiques antérieures, Napoléon III se fera immortaliser – ainsi que ses enfants – au moyen de la nouvelle technologie perçue comme plus « réaliste », plus « vraie ». Très vite, le portrait photographique officiel devient une règle et les épreuves sont des cadeaux échangés entre puissants. C'est ainsi, par exemple, que Rama V, le grand roi de Thaïlande au XIX^{ème} siècle, outre qu'il pratiqua lui-même la photographie en amateur, accorda le privilège de photographe de la famille royale à un praticien et, au cours de ses deux voyages en Europe, en 1897 et 1907, échangea des portraits photographiques avec la reine Victoria, le tsar Nicolas II ou le pape Pie X, faisant ainsi preuve à la fois de sa modernité et de la « réalité » de la puissance d'un pays qui avait résisté, seul de la région, à toutes les tentatives de colonisation. Dans le monde entier, de la salle des empereurs à Rome aux sinistres ensembles de portraits photographiques des hauts responsables installés dans les couloirs des locaux de la police politique secrète à Prague, les visages sont là, qui regardent le peuple autant pour l'intimider, voire le terroriser, que pour le convaincre d'une légitimité du pouvoir. Car il ne s'agit pas seulement d'affirmer le pouvoir par l'image, il s'agit bien d'en fonder la légitimité. Ce qui, très vite, entraîne autant la multiplication et la diffusion de l'image de référence que l'organisation de ses codes et les efforts déployés pour parvenir à son contrôle.

Ce fonctionnement, évident dans le domaine du pouvoir politique, s'observe également, de façon plus complexe, dans le domaine des religions. Pour celles, entre autres le christianisme, qui se fondent sur l'image, la répétition du visage du Christ – face sainte du martyr – appelle à la fois à la croyance, à la piété, à la compassion, et à la reconnaissance, mais induit également, en cas de non respect de la règle, le malheur et la punition éternels. Les nombreux textes cherchant à accréditer l'idée que le Saint Suaire de Turin serait « la première photographie » – bitume de Judée aidant – participe de cette volonté de l'église catholique d'utiliser l'image argentique comme puissant recours pour démontrer l'existence d'un personnage divin et son incarnation parmi les mortels. Le fait que le schisme luthérien – tout comme le refus de représenter Dieu dans d'autres religions monothéistes, entre autres l'Islam –, se soit affirmé en rupture en adoptant une attitude iconoclaste, en dit long sur les enjeux de pouvoir liés à la représentation ou à la non représentation du divin. Cela se manifeste toujours aujourd'hui, quand des intégristes attaquent des œuvres d'art, photographies, peintures, pièces de théâtre ou films, figurant un personnage ou un épisode de récits religieux sous des traits qui leur déplaisent. Il faut ajouter que, tant dans le cas du religieux que du politique, sont mises en place des modalités (sacre, cérémonies de prise de pouvoir, rituels d'apparition et de prise de parole entre autres) scénarisées pour « faire image », se transformer, au-delà de l'évènement lui-même, en souvenir visuel marquant devenant constitutif du pouvoir lui-même.

Si les pouvoirs ont eu conscience très tôt de l'importance et de l'impact de la photographie dans la constitution de leur nature même, les photographes n'ont pas été en reste. En 1840, un an à peine après l'invention officielle du procédé, Hippolyte Bayard se représente « en noyé » pour le plus célèbre des autoportraits des débuts de la photographie. Il l'utilise pour protester contre l'injustice dont il estime être l'objet, alors qu'il peut être considéré comme inventeur de la photographie et est incontestablement

un des acteurs les plus créatifs et brillants dans la recherche du nouveau mode de figuration. Non sans l'humour que manifeste le texte qu'il inscrit au dos de l'image (« Les artistes, les savants, les journaux se sont occupés de lui depuis longtemps et aujourd'hui qu'il y a plusieurs jours qu'il est exposé à la morgue personne ne l'a encore reconnu ni réclamé »), il fait appel au vérisme photographique qui motiva tant les inventeurs que les premiers spectateurs lorsqu'ils comparèrent les résultats du procédé dit « héliographique » aux techniques antérieures. C'est sur le fait que toute photographie atteste de ce que quelque chose, dans le monde physique, l'a précédée, que toute une pratique du témoignage s'est constituée et s'est, via son utilisation et sa diffusion dans la presse, transformée en pouvoir, en outil de démonstration puis de « preuve ». Ainsi, les pratiques engagées du photojournalisme ou de l'essai photographique (ce que les anglo-saxons ont appelé *concerned photography*) se sont constituées en une modalité du pouvoir. Pour attirer l'attention sur des situations, témoigner, dénoncer, mobiliser. De Lewis Hine à Sebastião Salgado en passant par Eugene W. Smith ou Gilles Caron pour citer seulement quelques noms, cette photographie là, qui se constitua également en système esthétique avec ses codes et ses conventions, devint, de façon presque caricaturale, un mode de communication pour l'appel au don en faveur d'organisations humanitaires, en faisant appel aux bons sentiments. Mais ce pouvoir, qui correspondit aux périodes de grand tirage des magazines, entre autres les hebdomadaires (on peut citer la guerre du Vietnam et *Life* comme exemple marquant) s'est régulièrement affaibli, jusqu'à devenir de moins en moins significatif, avec la perte d'influence des publications papier dont la circulation n'a cessé de baisser. La pratique de la photographie documentaire se pense de moins en moins comme une façon d'influer sur le cours des choses et devient, de plus en plus, une pratique du point de vue, du décryptage, de la prise de position. Elle est également devenue plus conceptuelle et de nouvelles pratiques sont apparues, gommant la frontière entre document et œuvre d'art. Le doute – ou la prise de conscience – de la perte de pouvoir de la photographie a impliqué une réflexion, au moment où des millions d'images étaient captées et répandues, sur la nécessité ou la vanité d'en créer de nouvelles. Recyclage et mise en perspective d'archives, réappropriation d'imageries commerciales ou vernaculaires, décryptage et mise en abîme sont devenus des modes de création acceptés. Et, comme un clin d'œil à l'histoire, la plus politique des pratiques de la photographie, le photo-montage, connaît, entre néo-surréalisme, engagement, pratiques ludiques et jeux stupides un regain permis par la facilité d'exécution liée aux technologies numériques. Des pistes diverses pour retrouver du pouvoir ? Pour redevenir un contre-pouvoir ? Des modalités qui, en tout cas, semblent pouvoir échapper, pour l'instant, aux pratiques et aux contrôles des pouvoirs en place.

Si l'analyse est applicable à une photographie qui n'est plus qu'un élément – singulier et passionnant dans la complexité de sa relation au réel – de l'ensemble omniprésent des images aujourd'hui constitutives du monde dans lequel nous vivons, et non plus simple outil de représentation de celui-ci, la mutation du mode de production et de diffusion a accéléré et radicalisé la relation image / pouvoir. La question centrale est devenue, pour les pouvoirs, celle du contrôle de l'image, et pour les professionnels qui en produisent, celle de la lutte pour la liberté d'en réaliser. Depuis des années (et bien avant le numérique), le service de presse de la Maison Blanche distribuait, lors des voyages officiels des présidents américains, des petits guides, numérotés, qui devaient être restitués



Portrait de Napoléon III, empereur des Français
Gustave Le Gray, 1857

à la fin du voyage, aux photographes accrédités. On y décrivait les faits à venir et on y donnait même des conseils, certainement avisés, sur le meilleur endroit où se placer et sur les conditions prévisibles de lumière... Le système s'est, sous l'influence de conseillers en communication assistés de techniciens et conseillers en image, transformé en contrôle physique des opérateurs qui, lors des manifestations officielles, sont installés sur des plateformes, voient leur présence interdite dans des périmètres entiers, afin que photographes ou cameramen n'aient que peu de choix dans leur angle de prise de vue. L'image, dédiée à une forme de propagande, est dessinée avant que l'événement ait lieu. Le photographe officiel – le magnifique exemple a été donné, et a été largement copié, par Pete Souza chroniquant le parcours de Barack Obama dès avant son élection – est le plus sollicité, et ses clichés édifiants distribués gratuitement sur Flickr et à la presse, qui n'hésite pas à les publier, se transformant, alors qu'elle fut jadis un contre-pouvoir, en organe de communication.

Mais, comme l'avait prévu Paul Virilio, dans un monde rattrapé puis dépassé par la vitesse qu'il a inventée et chérie, tous les pouvoirs en viennent à être dépassés par le système même qu'ils ont valorisé et mis en place. C'est ainsi que des documents enregistrés au moyen de téléphones portables lors de violences policières ou de manifestations violentes se retrouvent, partagé viralement, sur les réseaux sociaux, et deviennent des bombes. Tout comme les images enregistrées par les caméras de surveillance qui, récupérées ou diffusées par des lanceurs d'alertes, se transforment en outil d'accusation. Il ne reste alors aux pouvoirs, dans un pathétique jeu du chat et de la souris numérique, qu'à chercher à gérer, désamorcer, toujours contrôler les images. Car elles continuent de fonder autant qu'elles le fragilisent ce statut dominant constitué il y a des millénaires sur la base de figures de référence.

FA THI

AGAINST POWER

Concept / David Fathi, courtesy La Galerie Particulière
Texte de Léa Bismuth



Dans son nouveau travail intitulé « Against Power » l'artiste David Fathi propose une série de modules examinant chacun une icône ou une iconographie du pouvoir : subversion du sens, neutralisation de l'impact et confrontation des acteurs de notre société.

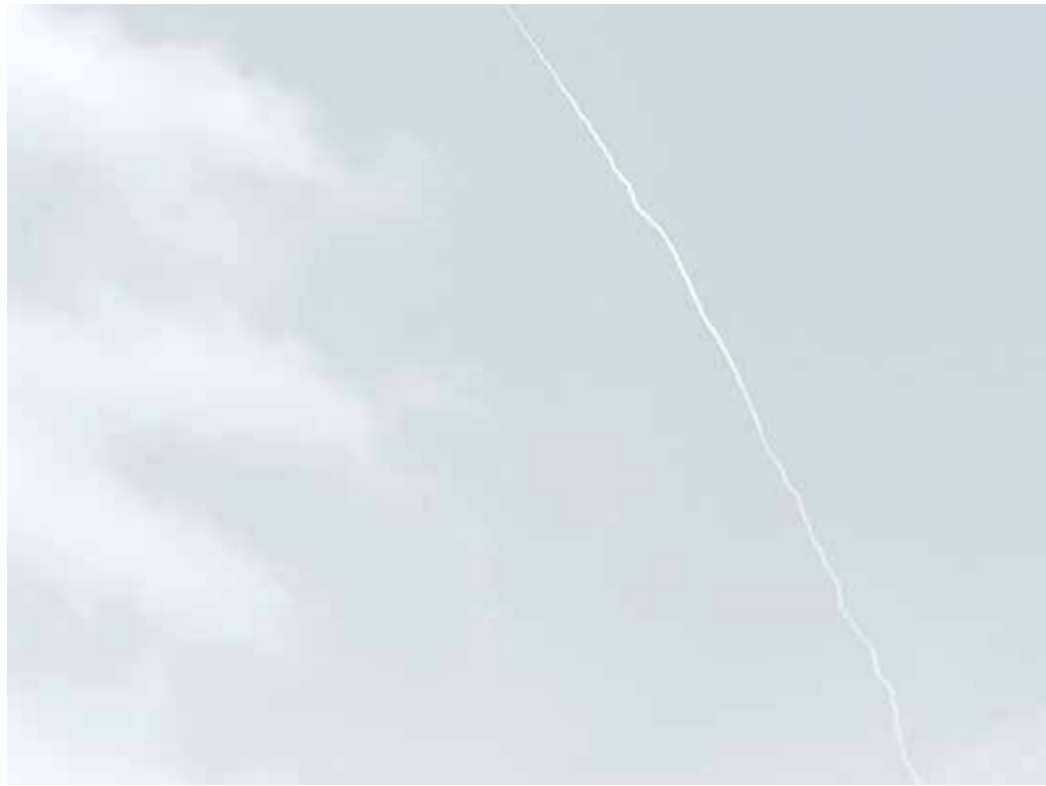
BIOGRAPHIE

Artiste français, né en 1985, David Fathi vit et travaille à Paris. Après un Master en mathématiques et informatique, David Fathi commence une recherche artistique en parallèle d'une carrière d'ingénieur à Paris.

Exposition dans le cadre de PhotoSaintGermain à Paris « Les morts gouvernent les vivants ».











AGAINST POWER

Par Léa Bismuth

La CIA a récemment publié, sur internet et sans soulever davantage de remous, tout le contenu numérique retrouvé dans le complexe fortifié d'Abbottabad, le repaire d'Oussama Ben Laden tant médiatisé, où ce dernier fut tué par l'armée américaine en 2011. David Fathi a récupéré ce contenu pour le détourner, comme on détourne le pouvoir : il s'empare ainsi des photographies amateur des comparses de Ben Laden, en un atlas risible de leurs centres d'intérêts de la plus grande trivialité (chats, fleurs, arcs-en-ciel, paysages mal cadrés), photos banales qu'il monte sur le visage du terroriste qui aura été le plus recherché de la planète, en une distorsion subversive. Ce travail est au centre du work in progress intitulé « Against Power », déployé par chapitres, méthodes, et unités.

Au sens politique, le pouvoir — en lien avec les techniques de gouvernance et d'application d'un pouvoir sur — pose directement la question de la subordination et de la domination. Qui exerce le pouvoir sur qui, à quelles fins, et par quels moyens ? Se dire contre le pouvoir, c'est-à-dire contre l'assujettissement, cela veut-il encore dire quelque chose aujourd'hui ? Peut-être. Du moins, David Fathi, un archéologue contemporain à l'ère de Google, s'empare pour cela, non sans un certain humour parfois, d'une matière première qui lui sert d'organe critique du monde. Déjà, avec son travail remarqué aux Rencontres d'Arles en 2017, « The last road of the immortal woman », il décrivait un étrange cas : celui de Henrietta Lacks, cette femme afro-américaine, décédée en 1951 d'un cancer foudroyant, mais dont les cellules allaient servir de sujet d'étude pour des milliers d'expériences scientifiques et médicales modernes.

Entre recherche documentaire et enquête de science-fiction, Fathi déjoue sans cesse les codes. Avec « Against Power », il garde l'œil ouvert, glane, cherche, constitue un savoir paradoxal, organise et hiérarchise des données numériques en inventant ses règles. En réalité, il s'engage dans une mise en œuvre de sape, affrontant les arcanes d'internet, à la recherche de signes qui lui permettraient de destituer les facéties des pouvoirs dominants, des conflits géopolitiques, des fausses icônes stratégiques et interplanétaires. À titre d'exemple, il récupère également des vidéos réalisées lors des essais de missiles dans les cieux de la planète, notamment au-dessus de la Corée du Nord, qu'il décrit comme des phénomènes de « propagande chorégraphiée ». Ces missiles dissuasifs ne sont plus visibles, ne restent que les traces contemplatives des traînées de nuages, d'événements atmosphériques propices à la contemplation, et pourtant c'est d'une guerre aveugle dont il est question. Détournant l'iconographie du pouvoir, Fathi met en tension les nomenclatures, catégorise des formes absurdes, comme les chansons écoutées par les dictateurs, la typographie inventée à partir de l'écriture enfantine de Donald Trump sous le nom de *Tiny Hands* (mains minuscules), ramenant les « grands de ce monde » à une petite cour de récréation cruelle et peu efficace. Cela lui permet de mettre en place son programme d'érosion, de détournement, de neutralisation, et de déconstruction : « le pouvoir, en tant que force relative entre deux acteurs, peut donc être rejeté. Refuser de reconnaître le pouvoir est déjà un pas en avant pour le détruire », écrit-il.

BIN SUSPICIOUS MINDS SCHTOK

Photos / **Viktoria Binschtok**
Texte de **Lilian Engelmann**



En composant des plans serrés à partir de photographies de reportage de personnages publics, de célébrités et de politiciens, la série « Suspicious Minds » de Viktoria Binschtok déplace le centre d'attention du sujet principal aux personnages à l'arrière-plan.

BIOGRAPHIE

Viktoria Binschtok est une photographe conceptuelle qui vit et travaille à Berlin. Son œuvre brouille souvent les frontières entre la photographie anonyme, la photographie documentaire, des reconstitutions et des compositions originales.

Participation à Paris Photo 2018 au stand KLEMM, dans une présentation en duo (Viktoria Binschtok / Jan Groover)











SUSPICIOUS MINDS

Par Lilian Engelmann

Dans sa série « Suspicious Minds », Viktoria Binschtok place au centre de la scène ceux dont le métier consiste précisément à ne pas se faire remarquer, ou à rester à l'arrière-plan : les gardes du corps. Elle a choisi de se concentrer sur des détails d'images de presse, de telle sorte qu'ils occupent le centre de l'image, tandis que ceux dont ils assurent la protection, personnalités publiques ou politiques, n'apparaissent qu'en bordure. Elle présente parfois ces photographies de presse sous la forme de tirages grandeur nature, accrochés de manière à créer des échos d'une image à l'autre (sujet, angle, composition). Ceux que l'artiste met en avant en les sortant de l'ombre sont supposés être conscients de la scène dans son ensemble, mais sans la dominer. Binschtok, qui a étudié avec Timm Rautert à la Hochschule für Grafik und Buchkunst de Leipzig, opère ainsi dans cette série une forme de sabotage de la hiérarchie picturale établie, et révèle en les transgressant les relations de pouvoir.

LEV ITAS

PHOTOGRAPHS IN 3 ACTS

Photos / Ethan Levitas

Texte de Marc Lenot



L'œuvre d'Ethan Levitas est tout à la fois profondément ancrée dans l'histoire de la photographie de rue, la ville de New York étant son terrain de chasse, et marquée par une forte conscience politique voire protestataire. Pour « Photographs in 3 Acts », il a hissé une chambre 4x5 au-devant des caméras de vidéo-surveillance de la ville. Par son geste et les flashes qu'il emploie, il perturbe un instant le système et attire l'attention des passants sur l'œil de Big Brother qui les « protège ».

BIOGRAPHIE

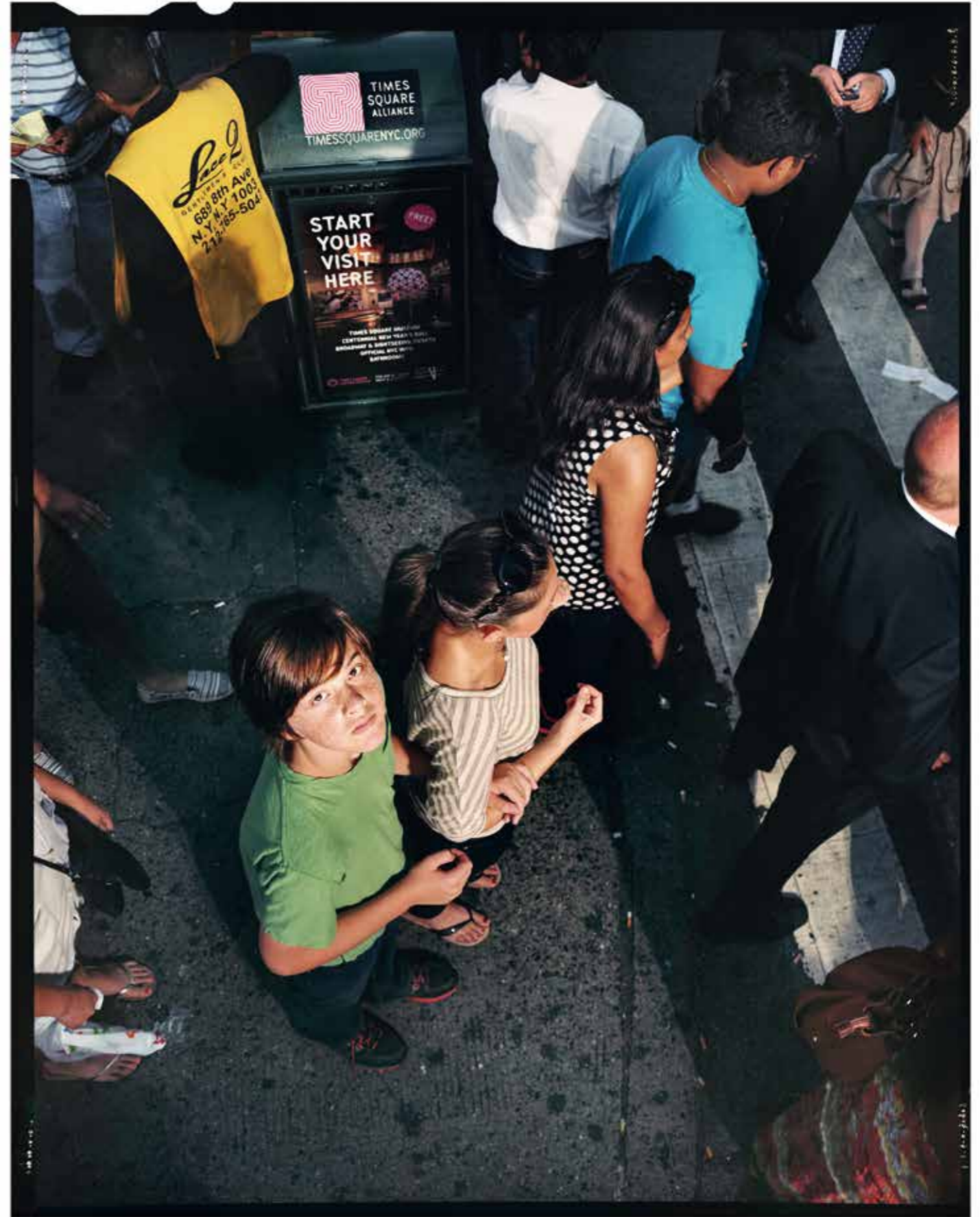
Ethan Levitas est né à New York en 1971. Après des études à l'Université Cornell, il passe cinq ans au Japon où il commence à travailler dans la photographie. Il explore depuis les implications de l'acte photographique en tant qu'intervention et la photographie en tant qu'événement définissant des attributions de lieu, de but et de sens.



Frame 313



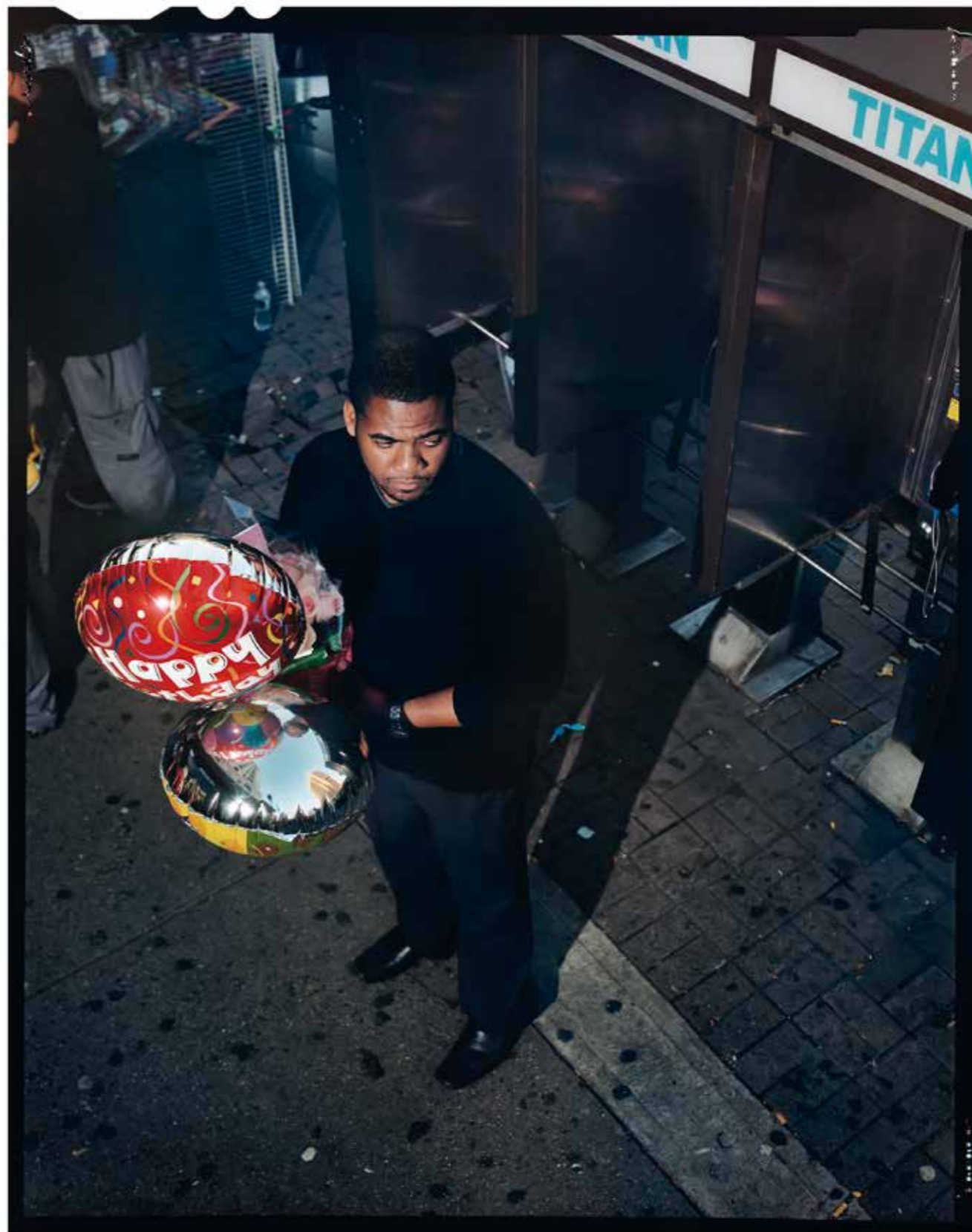
Frame 249



Frame 21



Frame 107



Frame 231



Frame 36



Frame 51



Frame 131

PHOTOGRAPHS IN 3 ACTS

Par Marc Lenot

Passants, dans les rues de New York ou de Paris, nous ne prêtons plus guère attention aux omniprésentes caméras de vidéosurveillance auxquelles n'échappe plus aucun de nos déplacements, aucun de nos gestes, aucun de nos signes particuliers. Nous nous sommes résignés au fait d'être constamment filmés, localisés, espionnés, traqués. Mais, un jour, un photographe lève à bout de bras une grosse chambre 4x5, qui vient occulter le champ de vision d'une caméra de surveillance. Même si Ethan Levitas ne prenait pas de photographies, même si sa chambre n'était qu'une maquette stérile, il aurait déjà réussi son coup : soudain, à l'abri de son appareil, nous échappons au dispositif de surveillance et nous prenons conscience de manière aigüe d'en avoir toujours été victimes. Au lieu d'être observés par le dispositif, nous sommes regardés par le photographe. Et ce regard sur nous crée une autre réalité, et redéfinit notre place dans la rue, dans la cité.

Nous acceptions passivement d'être surveillés et faisons comme si de rien n'était, mais cette intrusion du photographe nous force à prendre conscience que tout ce que, sans vraiment y croire, nous espérons rester du domaine du privé, est devenu une information publique, ou plutôt une information que l'autorité, le pouvoir, se sont appropriée. Cette nouvelle perception est déjà en soi un acte politique, car elle redéfinit notre relation à l'espace public de la rue. C'est assez similaire à notre embarras quand nous découvrons tout ce que les sites Google, Facebook, etc. savent sur nous : pas suffisant pour nous révolter (comment pourrions-nous ?), mais assez pour nous gêner, et nous rendre plus prudents, plus méfiants.

Et bien sûr Ethan Levitas appuie sur le déclencheur : ayant reconfiguré le champ de vision au moyen de son appareil, il va en ôter une image, volée à la vidéo-surveillance, qu'il va ensuite repositionner ailleurs, aux murs d'une galerie ou dans un livre. C'est le troisième acte (après l'élévation de la chambre et la dislocation de la surveillance) de ces photographies en trois actes (*Photographs in three acts* est le titre du livre), dans lesquelles on voit les passants levant la tête, surpris, souvent amusés, parfois décontenancés, voire troublés : en eux s'éveille une inquiétude sourde, qui conduira peut-être un jour à une rébellion.

Les photographes de rue ne se contentent pas d'enregistrer la réalité, mais déjà, par leur seule présence, ils la transforment. L'action photographique de Ethan Levitas va plus loin, elle crée une fracture, un désordre, une prise de conscience. En questionnant la nature même du regard photographique, il en fait une pièce d'un jeu contre le dispositif, d'un détournement de ses programmes. Pour lui, ce n'est pas tant ce que la photographie montre qui compte, mais ce qu'elle fait, la manière dont elle modifie les rapports entre les gens, dont elle enrôle les passants dans ce jeu/combat, et dont elle devient ainsi un acteur dans la cité : la photographie n'est plus une simple prise de vue, c'est un événement, une rencontre, un contrat civil, pour reprendre le concept d'Ariella Azoulay.

PHOTOGRAPHIE, ARME DE CLASSE

Images / Collection Centre Pompidou
Texte de Valentin Marceau



Le moment de l'entre-deux-guerres est celui de nouvelles perspectives pour la photographie. Face aux menaces fascistes et aux difficultés économiques et sociales, ouvriers, militants, artistes ou écrivains se retrouvent et inventent de nouvelles pratiques, réplique visuelle sans concession aux situations de conflit, de violence et d'injustice.

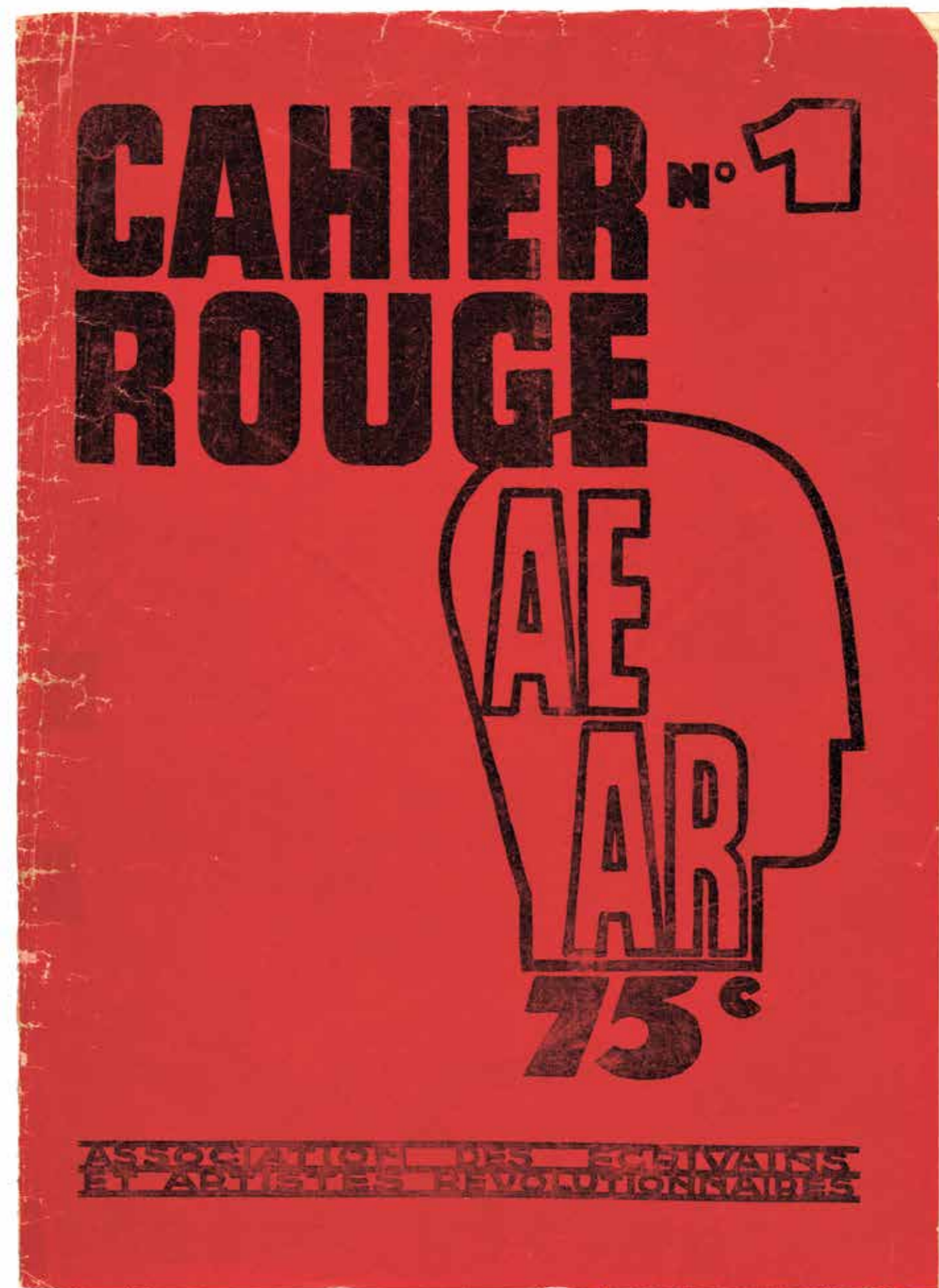
EXPOSITION

« Photographie, arme de classe »,
la photographie sociale et documentaire en France, 1928-1936

Du 7 novembre 2018 au 4 février 2019

Centre Pompidou, Paris
Galerie de Photographie, Forum -1

Photographie, arme de classe, Éditions Textuel, Paris
Sous la direction de Damaris Amao, Florian Ebner et Christian Joschke

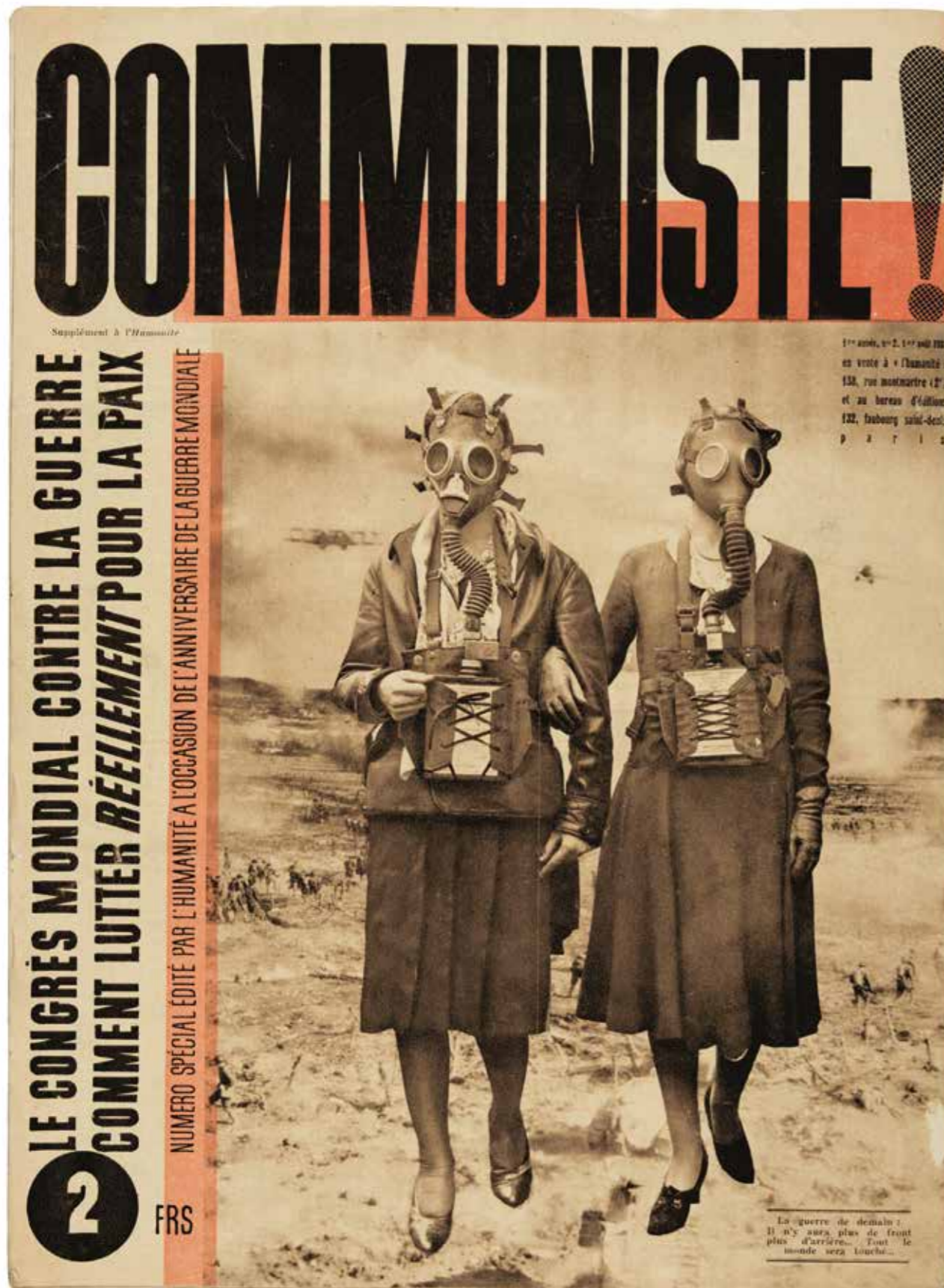


Couverture de *Cahier rouge*, n° 1, 1933



Jacques-André Boiffard,
« Chaussure et pied nu »,
vers 1929

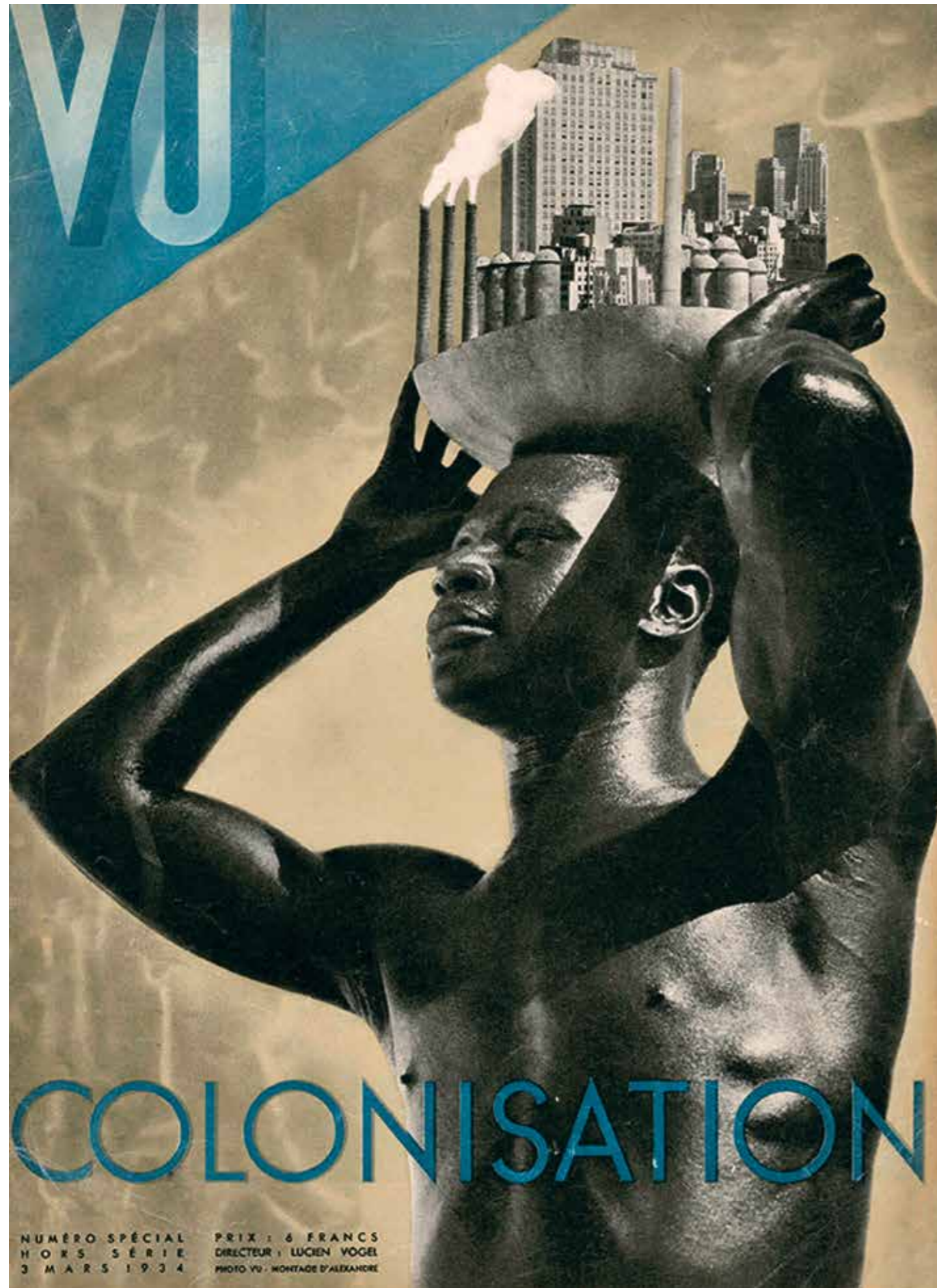
Pierre Jamet,
« Dormeurs au soleil à Barcelone », 1935



Photomontage anonyme en 4^{ème} de couverture de *Communiste!* (conception graphique du numéro par Max Morise, Robert Pontabry et Lou Tchimoukow), 1^{ère} année, n° 2, 1^{ère} août 1932



Willy Ronis,
 « Prise de parole aux usines Citroën/Javel »,
 1938



Photomontage pacifiste anonyme, *Communiste!*,
(conception graphique du numéro par Max Morise,
Robert Pontabry et Lou Tchimoukow),
1^{ère} année, n° 2, 1^{ère} août 1932, pp. 16-17

Photomontage d'Alexandre [Alexander Liberman],
en couverture de *VU*, numéro spécial hors-série,
1934

PHOTOGRAPHIE, ARME DE CLASSE

Par Valentin Marceau

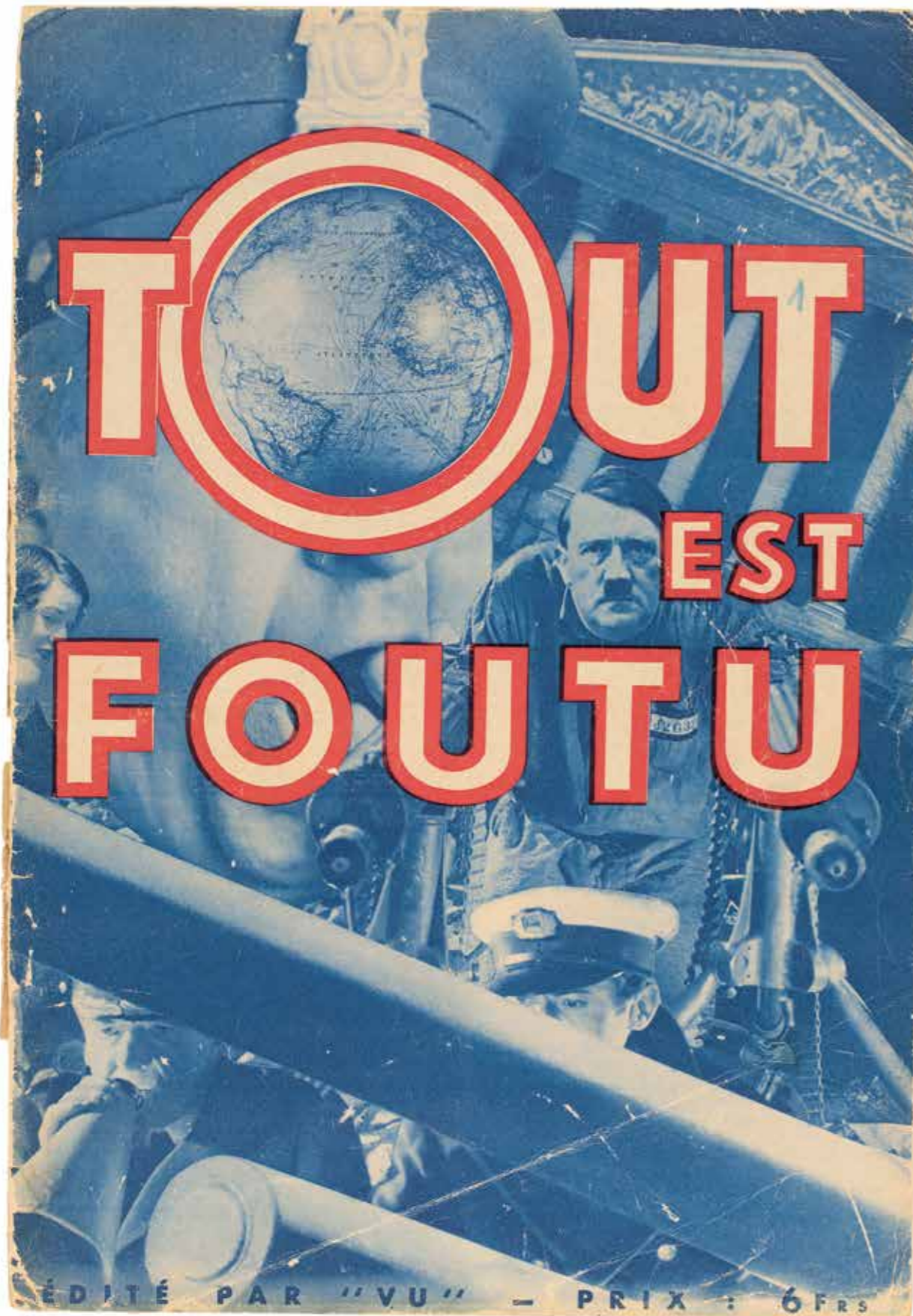
« Photographie, arme de classe », c'est ainsi que le journaliste Henri Tracol ouvre le texte manifeste destiné à fédérer la section photographique des écrivains et artistes révolutionnaires (A. E. A. R.) fondée en 1932 à Paris, dans un contexte de montée des crispations politiques, économiques et sociales.

Le photomontage y est notamment mentionné comme l'une des nouvelles formes d'expression pour un art de masse révolutionnaire. C'est en 1925 que la France découvrira les photomontages constructivistes lors de la présence de l'URSS à l'Exposition des arts décoratifs et industriels à Paris. C'est moins une affaire de photographes que d'illustrateurs, et c'est le graphiste Alexander Liberman qui sera parmi les premiers à se lancer dans la propagation de montages visuels. C'est dans *Regards* que sera par la suite publié pour la première fois en France, en 1932, un photomontage de John Heartfield réalisé en URSS – artiste allemand parmi les premiers à utiliser la technique du photomontage. A l'origine dans le but de glorifier le modèle soviétique, l'utilisation du photomontage en France permet ensuite de dénoncer l'impérialisme colonial, les inégalités économiques et sociales, la montée du fascisme, la peur de la guerre, et devient à la fin des années 1930 l'expression visuelle de la modernité. Beaucoup d'intellectuels et d'artistes manifestent des initiatives pacifistes, dénonçant notamment les risques d'un nouveau conflit se dessinant avec la montée du fascisme. Cette crainte trouvera son expression dans le motif du masque à gaz, accessoire indispensable des illustrations de soldats et de civils.

Ainsi, se frayant une voie dans le contexte social et politique français, va se développer un langage à la croisée du discours politique et de l'esthétique du documentaire, impliquant graphistes, photographes, écrivains et artistes. Y trouve son importance l'engagement militant de l'époque.

Une tendance largement nourrie et influencée par la photographie documentaire et sociale qui émerge au début des années 1930. « La photographie a été inventée deux fois. D'abord par Niépce et Daguerre, il y a environ un siècle – et ensuite, par nous. » C'est ainsi que Carlo Rim s'affirme dans le monde de la presse et de la photographie françaises en plein renouveau dans l'entre-deux-guerres. En 1932, il réalise *Tout est foutu*, un recueil illustré reposant sur la juxtaposition de photographies tirées de la presse nationale et internationale. En référence à cette publication, l'écrivain Pierre Mac Orlan écrit dans son texte « La Photographie, instrument de critique » : « Sa puissance est surprenante (...). Il est difficile de trouver un document de critique sociale plus acerbe, plus intelligent et plus désespérant. » La photographie s'est désormais imposée comme un instrument d'une portée politique et révolutionnaire exceptionnelle. Dans ce même élan, en 1935, Lisette Model publie, sous le pseudonyme de Lise Curel, ses photographies d'imposants bourgeois de la Côte d'Azur. Elle écrit « La promenade des Anglais est un jardin zoologique où sont venus se vautrer dans des fauteuils blancs les plus hideux spécimens de la bête humaine. » Une critique dont la violence traduit la révolte face aux inégalités économiques et sociales.

Ces années seront dès lors en France le terrain d'une collaboration féconde entre les médias de gauche et les artistes et les photographes, fortement influencée par les évolutions des techniques et des postures. Près d'un siècle plus tard, la révolution se poursuit, cette fois-ci issue d'internet, invitant artistes, militants et citoyens à s'interroger sur de nouvelles portées de l'image face aux pouvoirs.



Maximilien Vox et Carlo Rim,
Tout est foutu,
Paris, Éditions VU, 1932.

MO LE

LIVING PHOTOGRAPHS

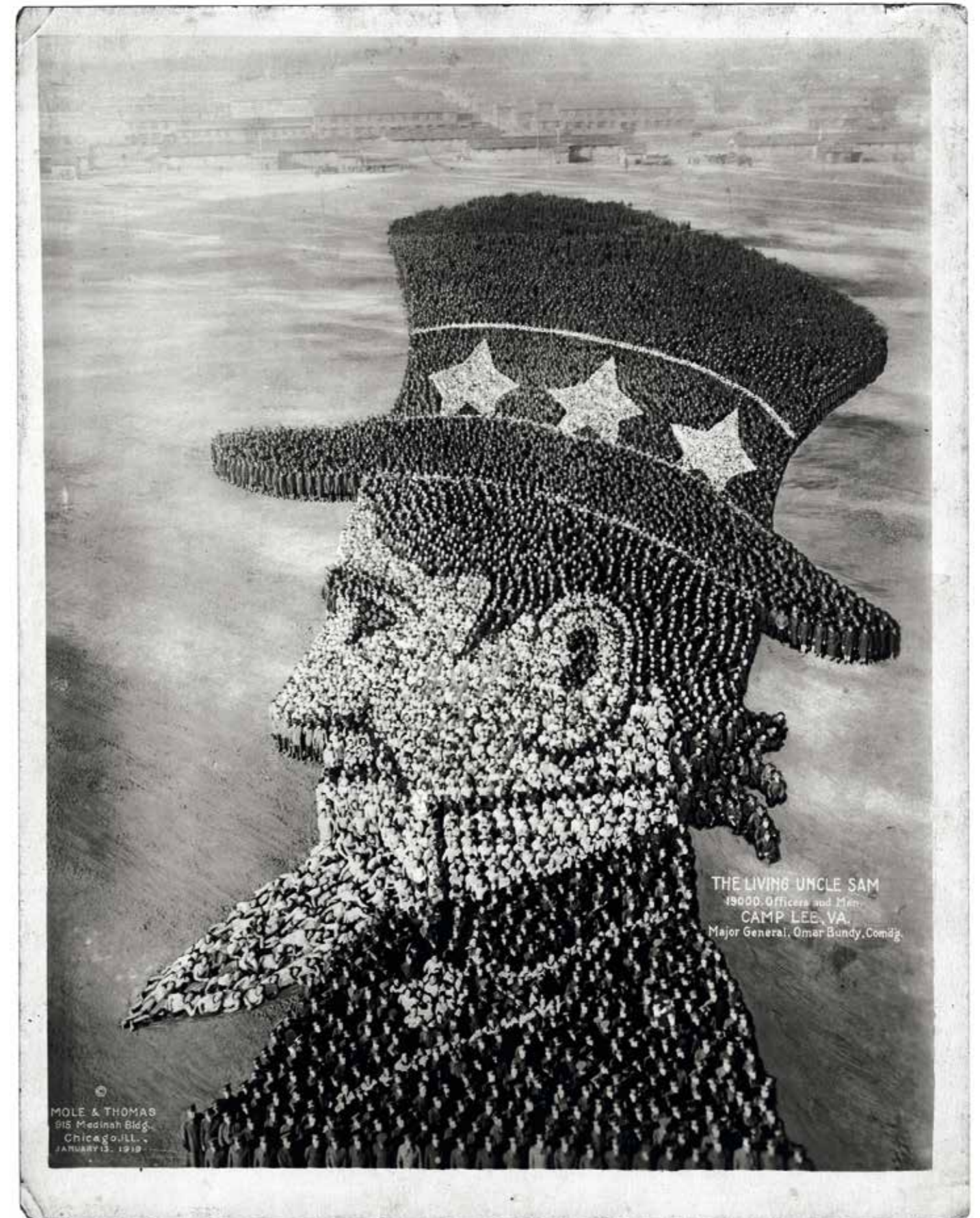
Photos / Arthur Mole
Texte de Nathalie Amae

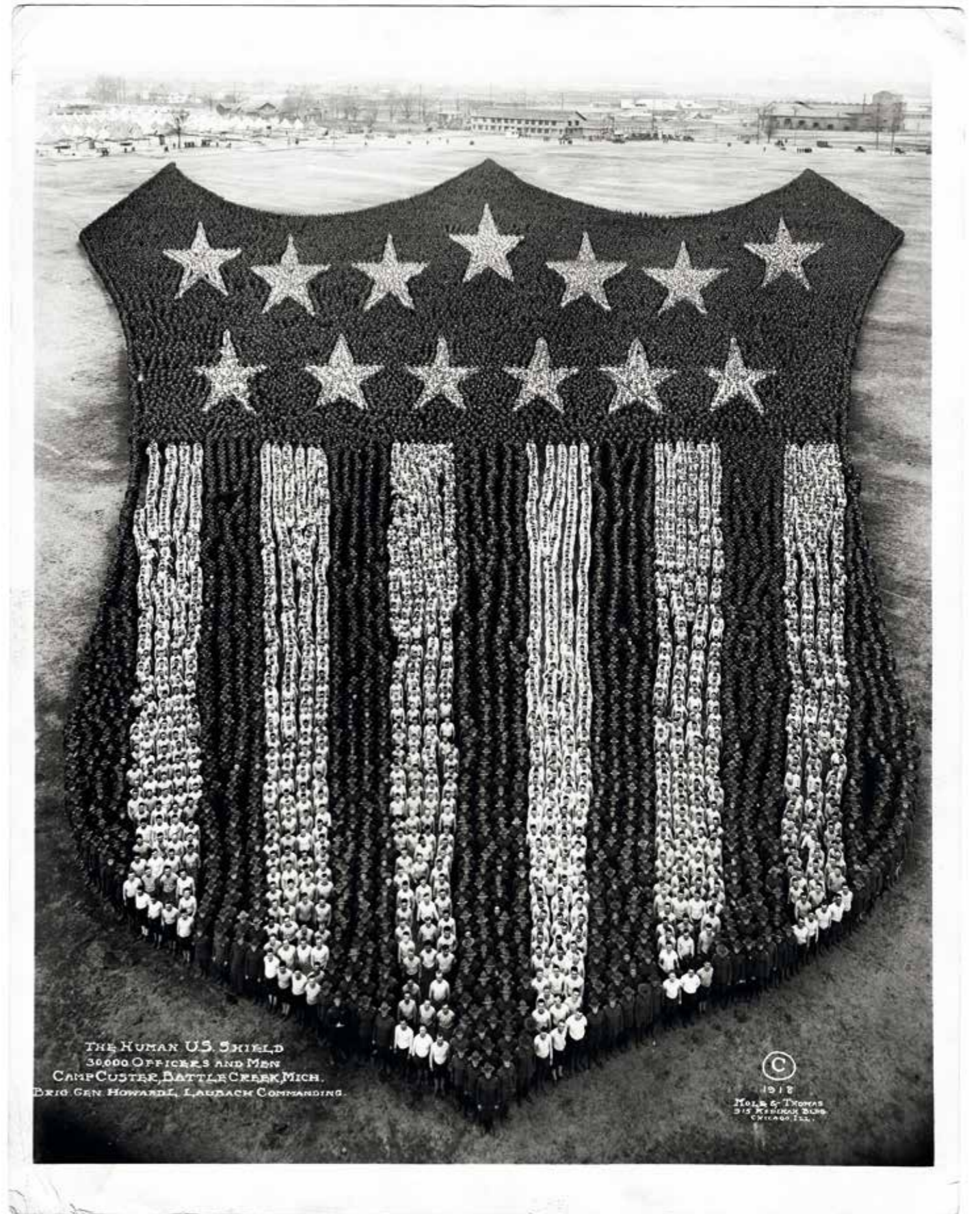
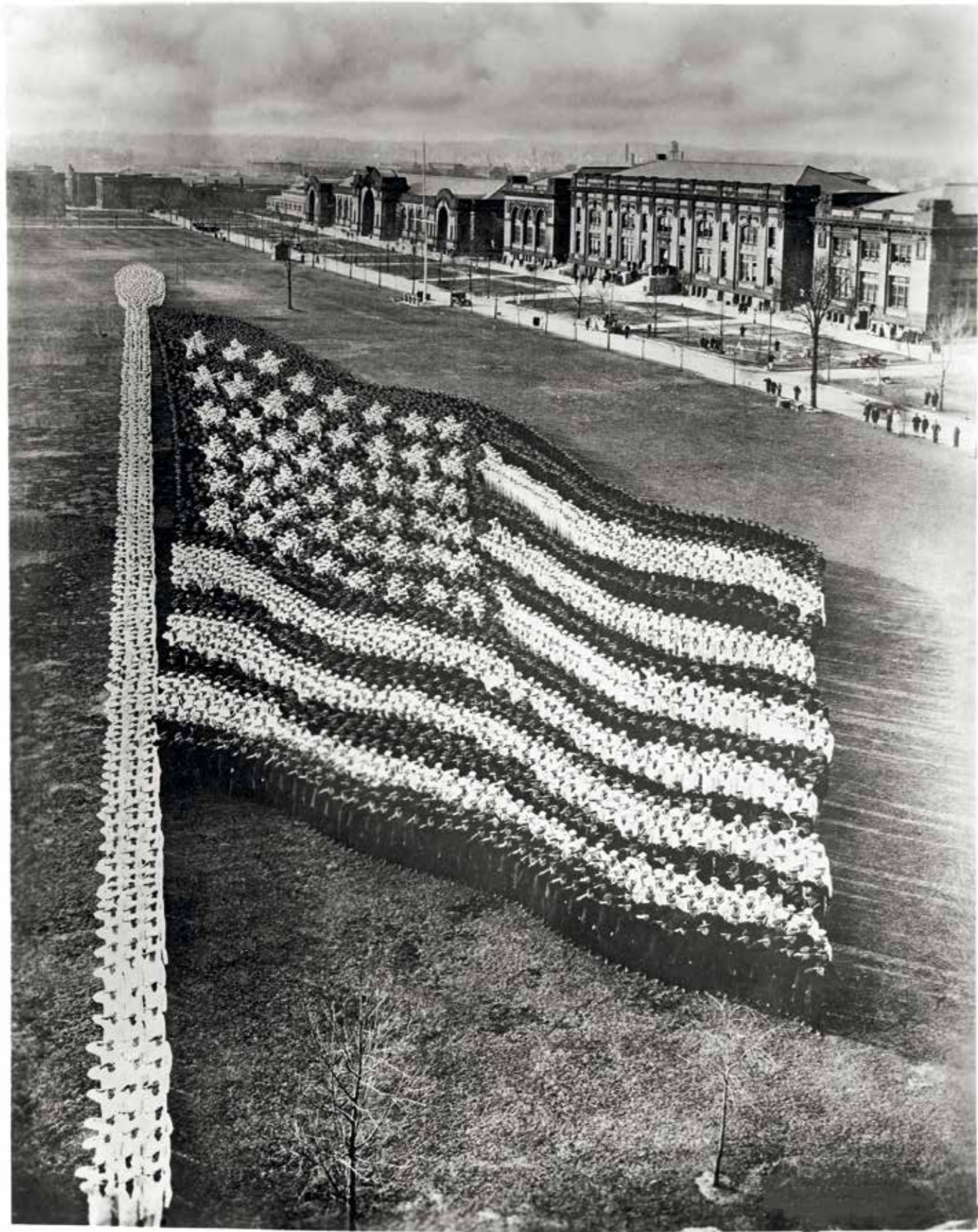


Si la surveillance aérienne de l'ennemi date de l'invention des ballons aérostatiques et de leur emploi par Nadar lors de la guerre franco-allemande de 1870-1871, l'emploi de la vue aérienne à des fins de propagande est un peu plus tardif. Il est intéressant de reconsidérer que ces pratiques, aujourd'hui encore employées par la Corée du Nord ou lors des Jeux Olympiques, ont été développées dès les années 1920 aux États-Unis : réunir des milliers de citoyens pour incarner des symboles destinés à mobiliser le peuple et impressionner l'adversaire.

BIOGRAPHIE

Arthur Samuel Mole, britannique naturalisé américain, était un photographe commercial. Il est devenu célèbre pour sa série « Living Photographs » réalisée pendant la première guerre mondiale : des compositions géantes formées en plaçant et organisant des dizaines de milliers de soldats, réservistes et autres membres de l'armée.



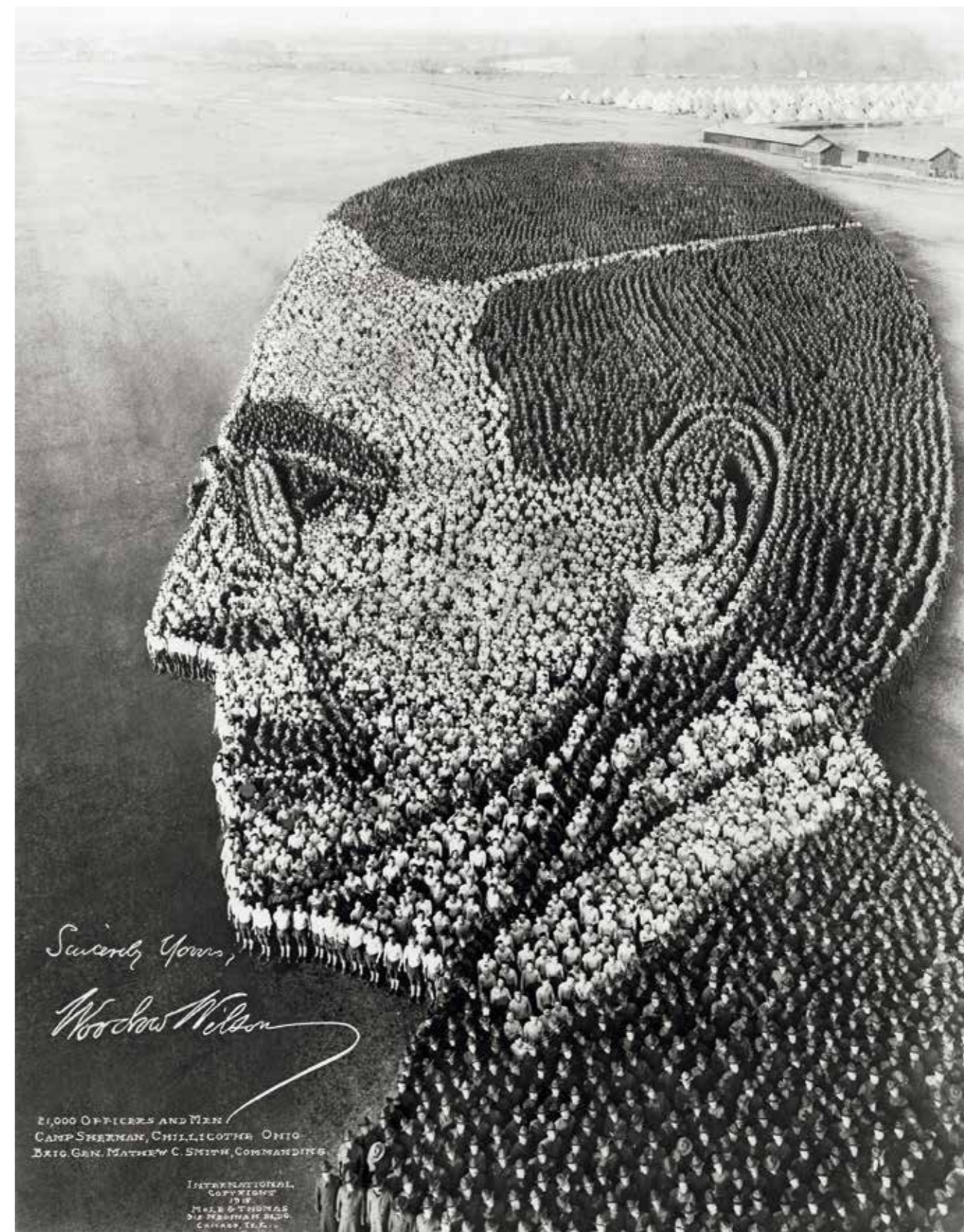


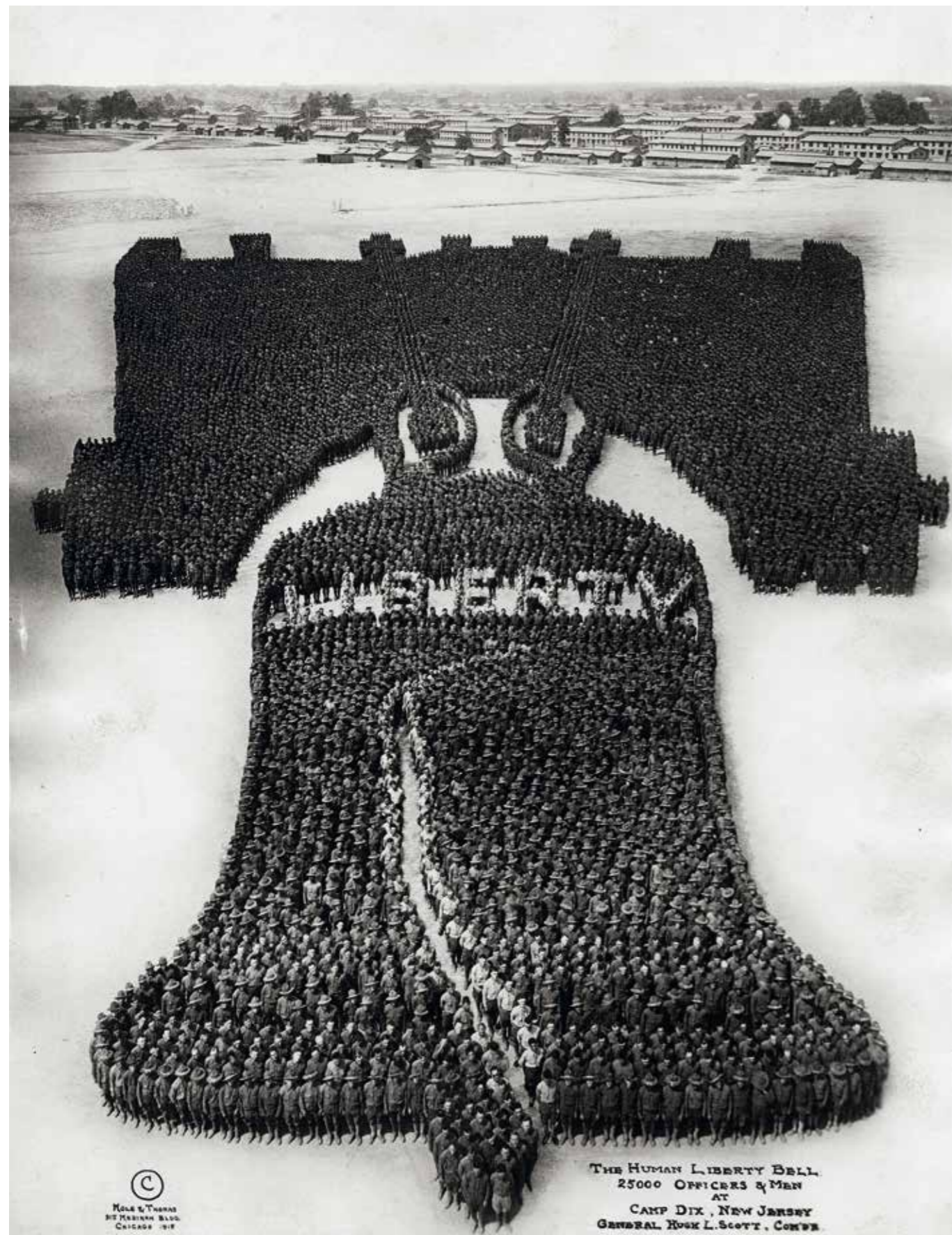


©

MOLE & THOMAS
315 FIFTH AVENUE

Y.M.C.A. ENGLE
FORMED BY OFFICERS, MEN,
& CAMP ACTIVITY WOMEN
AT CAMP WHEELER, GA.





LIVING PHOTOGRAPHS : UNE REPRÉSENTATION EN SURPLOMB

Par Nathalie Amae

Si le monde pouvait tenir en deux notions : pouvoir et territoire, on peut se demander ce qui en fait la narration. La dimension figurative d'une photographie traduit un enjeu autant qu'un outil politique : sa dimension prodigieuse constitue un répertoire qui encode une culture et ses idéologies. La série « Living Photographs » composée par Arthur S. Mole et John D. Thomas est sans filtre. A la fois directes et fabuleuses, ces photographies en appellent à un sens « comme-un » de l'illustration allégorique.

Entrée dans le conflit de la première guerre mondiale, l'armée américaine commande une série patriotique entre 1917 et 1919 à l'agence Mole & Thomas. Ces derniers produisaient depuis 1913 des images singulières pour la Christ Community Church de Zion selon un procédé inédit : photographe depuis une surélévation un rassemblement de fidèles transfigurant au sol croix et couronne mystiques. Avec comme aire de jeu les camps militaires, c'est l'occasion pour S. Mole d'amplifier son protocole illusionniste jusqu'à plus de vingt-deux mille soldats pour la réalisation d'*ekphraseis** reprenant les symboles de l'histoire des États-Unis : la statue de la Liberté, Oncle Sam, les emblèmes des Marines, l'Aigle, le drapeau...

Abolissant la distance entre l'espace civil et l'espace militaire, ces cryptographies font acte de monument, un *ars memoriae*, à la manière de l'alphabet de Jacobus Publicius au xv^e siècle. Ici, l'incarnation spatiale de la mise en scène utilise la double métaphore du corps humain dans une théâtralité rituelle qui légitime l'autorité d'une nation. L'auto-représentation devient un exercice de médiation du pouvoir : les symboles traités comme éléments identitaires s'inscrivent dans une assimilation propagandiste. Comme le souligne Louis Kaplan dans son essai *A Patriotic Mole*, ces images constituent par la représentation d'une action collective la soumission à l'ordre symbolique. Le choix formaliste de S. Mole – par ailleurs sous-tendu par la notion de sacrifice – risque « une esthétisation fasciste du politique ». La perception que nous avons de ces mises en scène est nourrie par une iconographie qui a pour effet l'apologie d'une universalité nationale. Cette volonté nationaliste se retrouvera dans des performances similaires lors des rassemblements du troisième Reich, de la République Populaire de Chine, de l'URSS, ou dans les parades orchestrées en Corée du Nord. Construites comme des fictions, elles mythifient au fil de l'histoire un axe de domination qui s'est déplacé de l'occident vers l'orient.

La photographie ne fabrique-t-elle pas l'histoire hallucinée de ce que l'on ne voit pas ? Mais, à l'opposé, la répétition de cette fiction, indexée sur la manifestation du pouvoir, qui renvoie d'une certaine manière à une idée « platiste » du monde, ne finit-elle pas par produire sur le spectateur l'effet inverse des motivations initiales ? Certes, la fiction nourrit des modélisations, des interprétations, et autres glissements sémantiques. Mais *in fine* qui l'imagine ? et surtout pour qui ?

* Une *ekphraseis* est une conception visuelle ayant pour vocation une narration claire et vivante de l'objet qu'elle représente par imitation de celui-ci.

Bibliographie

1. Jacobus Publicius, *Ars Oratoria. Ars Epistolandi. Ars memorativa*, 1482
2. Louis Kaplan, *A Patriotic Mole*, *The New Centennial Review*, Vol. 1, N°1, *Cultural citizenship* (Printemps 2001) pp. 107-139.
3. « Living Photographs, Arthur Mole ». Texte de Louis Kaplan, in *Photographic patriotism: Arthur Mole's Living Photographs*. RVB Books, 2015.

BEAUX ARTS

IMAGES EN LUTTE

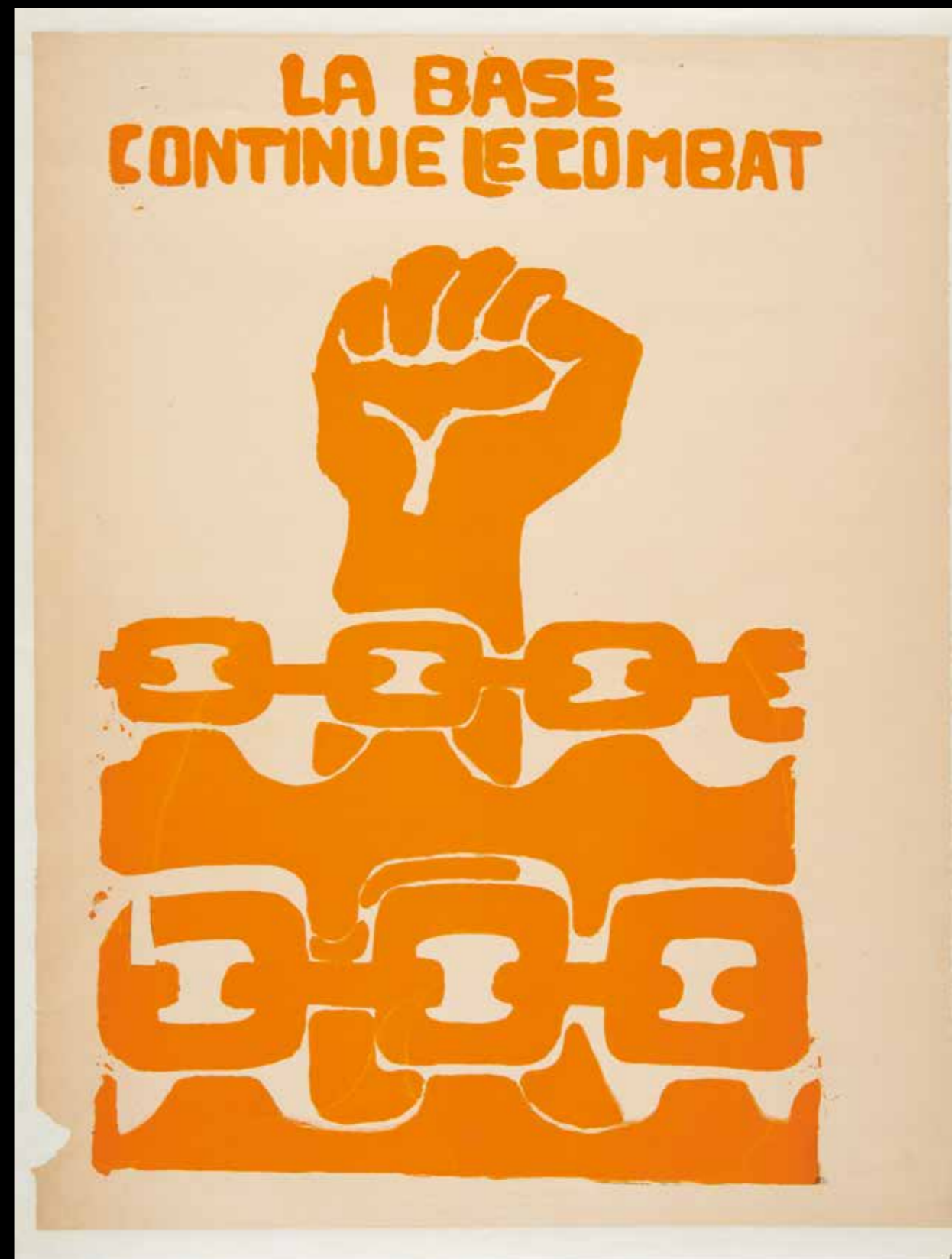
Images / Beaux-Arts de Paris

Texte de Pascale Le Thorel



Comprendre l'histoire politique et le rôle du visuel implique de revenir sur des moments particuliers de l'histoire, comme ces années 1968-1974 où création et luttes sociales et politiques furent intimement mêlées. Tirées de la récente exposition « Images en lutte » aux Beaux-Arts de Paris, consacrée aux images de la culture visuelle de l'extrême gauche, ces poings levés sont les icônes du soulèvement d'une génération qui ira jusqu'à l'épuisement des utopies.

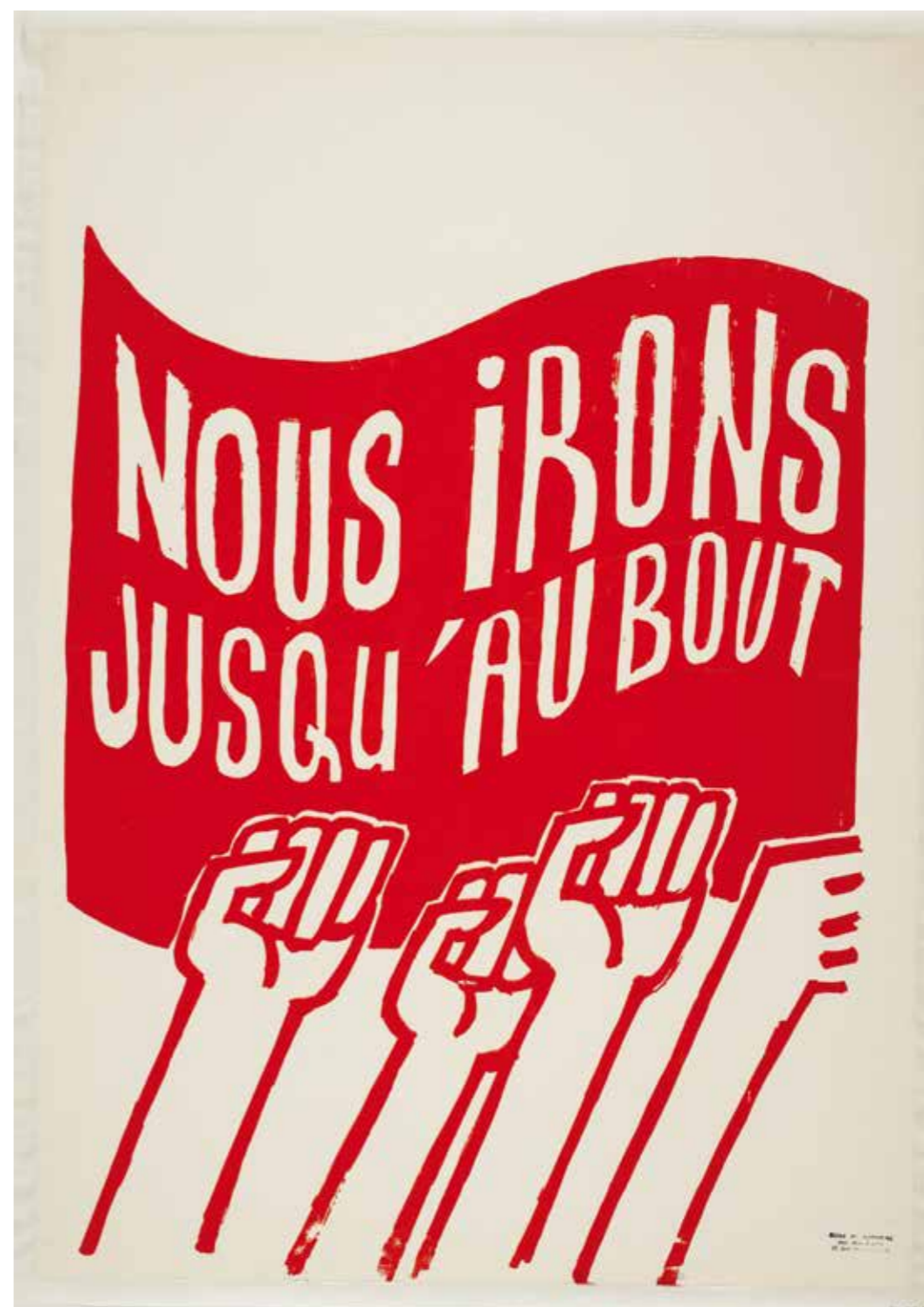
Affiche, 23 mai 1968,
sérigraphie, 65,5 x 50 cm





Ernest Pignon-Ernest,
affiche pour le film *Attica*, de Cinda Firestone, 1974,
116 x 80 cm

Affiche, s.d., lithographie,
55 x 43 cm



Affiche, première semaine de juin 1968, sérigraphie, 79,2 x 55,8 cm

Couverture de la pochette du disque 45 tours
Dominique Grange, *Nous sommes les nouveaux partisans*,
1968, sérigraphie sur carton, 18 x 18 cm



Affiche, 29 mai 1968, sérigraphie, 65,8 x 54 cm

Anonyme,
« L'impérialisme américain hors de tous les territoires qu'il occupe ! »,
Éditions en langues étrangères, Pékin, affiche offset, 55 x 80 cm,
saisie par la police en décembre 1968, Archives nationales



美帝国主义从它霸占的一切地方滚出去
U.S. Imperialism Must Get Out of All Places It Occupies!
L'impérialisme américain hors de tous les territoires qu'il occupe!
¡Fuera los imperialistas norteamericanos de todos los territorios que ocupan!

UNE AFFICHE, C'EST UN COUP DE POING !

Par **Pascale Le Thorel**

« Debout ! Les damnés de la terre ! Debout ! Les forçats de la faim ! La raison tonne en son cratère, c'est l'éruption de la fin. Du passé faisons table rase. Foule esclave, debout ! Debout ! Le monde va changer de base : nous ne sommes rien, soyons tout ! C'est la lutte finale. Groupons-nous, et demain, L'Internationale, sera le genre humain. »

La chanson d'Eugène Pottier, composée en prison après la Commune de Paris en 1871, devient dès 1904, à partir de la seconde Internationale, l'hymne des mouvements ouvriers. Il est entonné par les anarchistes, les communistes, les socialistes, le bras tendu, le poing levé. En Russie, pendant et après la Révolution de 1917, soldats, travailleurs, paysans brandissent du même poing, bras tendu, baïonnettes, faucilles et marteaux, sous la protection de l'étoile rouge. De 1922 à 1924, le photographe Agustín-Víctor Casasola immortalise les luttes des locataires de Mexico s'unissant pour obtenir une baisse des loyers. Ses images les montrent bras tendu, poing serré.

En Allemagne, John Heartfield, artiste dada, met son art au service du peuple et utilise le photomontage comme un moyen de la lutte des classes. En 1924, il crée le logo du Parti communiste allemand (KPD), un poing fermé, bras tendu. Le geste devient un symbole graphique, et entre pour toujours dans l'imagerie révolutionnaire.

En mai 1968, en France, le poing levé ne va plus seulement être le geste repris après *L'Internationale* et les manifestations du Front populaire. La grande institution d'enseignement artistique, où la tradition laisse peu de place à la modernité, l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, s'inscrit dans le mouvement des révoltes étudiantes. Un comité de grève prend possession des lieux, organise des assemblées générales et met en place un centre de diffusion d'affiches : l'Atelier Populaire, qui devient la plaque tournante de la communication et du soutien aux luttes de mai et juin sur tout le territoire. Le poing devient un signe graphique identifiable immédiatement et pourtant novateur, utilisé par tous et décliné pour délivrer différents messages. Il s'affiche sans inscription, en rouge, noir ou vert.

Au fil du temps, il est intégré à des dessins plus complexes commentant la situation politique ou revendiquant les luttes sociales. Ce poing devenu pictogramme, celui des combats ouvriers et révolutionnaires des XIX^e et XX^e siècles, n'a plus besoin de sous-titre pour être compris. Signe du gauchisme, il est celui du réalisme socialiste chinois pendant la révolution culturelle maoïste. Emblème de résistance à l'impérialisme américain, il apparaît en Amérique latine, notamment dans les campagnes de propagande castristes. Il rythme et traverse encore les affiches *All power to the people* du *Black power*.

Dès lors, devenu signe d'identification, traduisant tant la colère que la solidarité, il surgit partout dans le monde. Il trouve sa place dans les logos des mouvements féministes et lors des luttes anticoloniales et sociales des décennies suivantes. Nelson Mandela le réaffirme, de son emprisonnement au jour de sa libération, et toutes les chaînes de télévision le diffusent. Enfin, il est repris, bien entendu, pendant les Révolutions arabes.



Affiche, 25 juin 1968, sérigraphie, 87,3 x 75 cm

REN AU

THE AMERICAN WAY OF LIFE

Images / Josep Renau
Texte de Carole Naggar



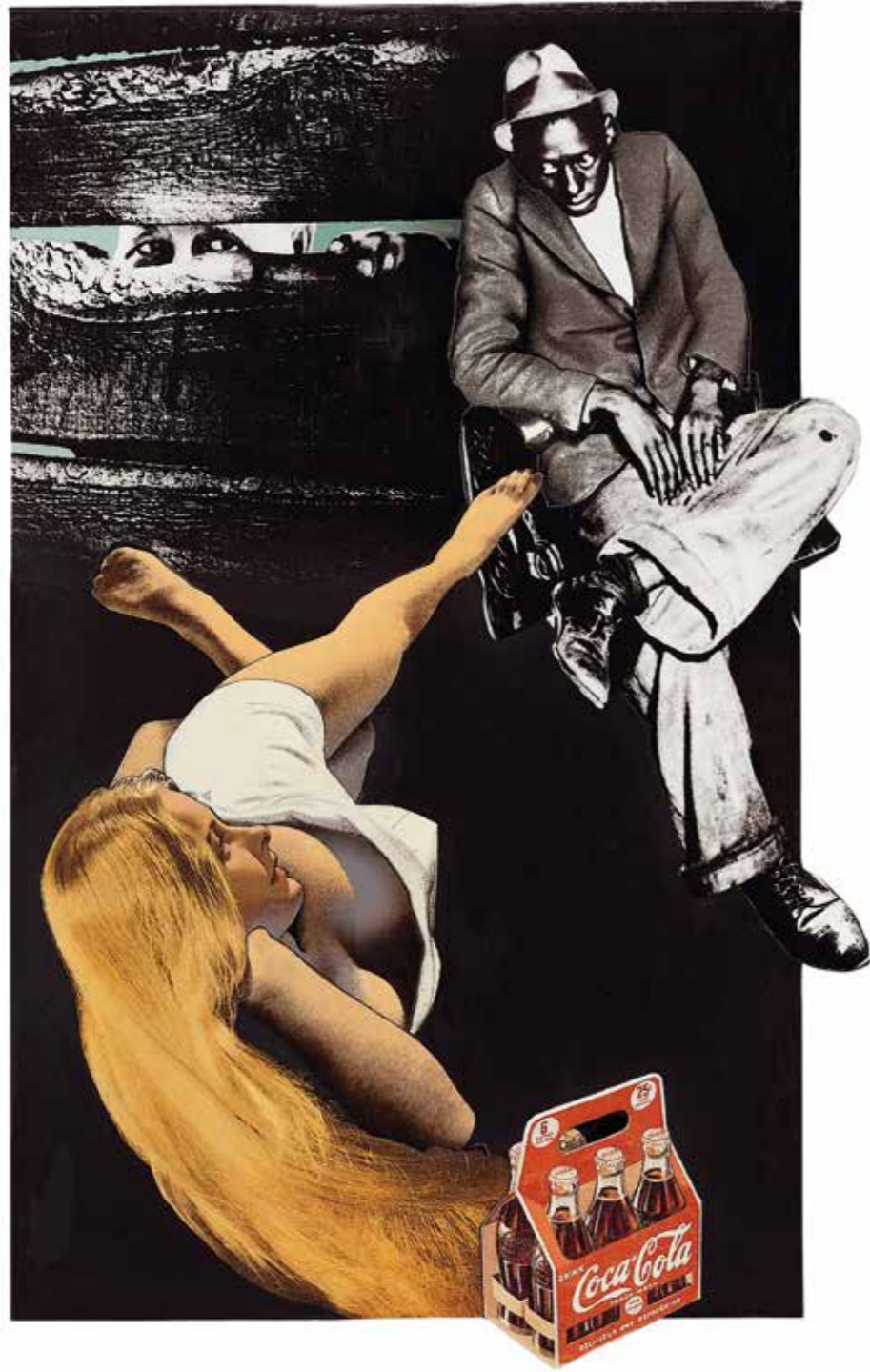
Josep Renau, l'un des plus célèbres et talentueux photomonteurs espagnols, aimait découper, coller, assembler... Sa production prolifique est celle d'un artiste critique et politique. Né en 1907 à Valence, il vivra longtemps en exil à la suite de la destitution de la république espagnole par le régime franquiste. Si son nom est rarement mentionné parmi les principaux acteurs du photomontage, Josep Renau jouera un rôle important dans le développement de la pratique, au même titre que John Heartfield ou Aleksandr Rodchenko.

BIOGRAPHIE

Josep Renau Berenguer, est né à Valence en 1907 et mort à Berlin-Est en 1982. Il était artiste graphique et homme politique communiste, surtout connu pour ses affiches de propagande réalisées durant la Seconde République espagnole ou la guerre civile.



Just Married, 1957
From "The American Way of Life"



Southern Suspense
All Men are Created Equal, 1956





Pray for Peace, 1966
A Gift for Hungry People, 1956



THE AMERICAN WAY OF LIFE

Par Carole Naggar

« Les arbres du Sud portent un étrange fruit
Du sang sur les feuilles et du sang aux racines
Des corps noirs se balancent dans la brise du Sud
Fruit étrange suspendu aux peupliers »

(Paroles de Albert Meeropol, chantées par Billie Holliday)

Josep Renau a toujours cru au pouvoir politique des images.

A Barcelone, au moment de la chute de la République fin 1938, il échappe de justesse aux Franquistes, et le 6 mai 1939, il s'embarque pour le Mexique sur le *Vandamm*. Son groupe de réfugiés politiques n'est qu'une infime partie du demi-million d'émigrés espagnols.

Le cycle *The American Way of Life* (1949-1972) comprend initialement près de deux cents montages organisés en douze sections thématiques. Finalement Renau n'en retiendra que soixante-neuf pour cette « suite lecto-visuelle », comme il l'appelle. La série constitue une critique de la société capitaliste, du colonialisme, de la religion, de la consommation, de la peine de mort, du racisme, de la mafia, du système hollywoodien, des guerres de Corée et du Vietnam.

La source principale de Renau est la presse illustrée américaine. En plus des photographies d'auteurs, il puise dans les archives du *Dispatcher* ou du *Daily Mail*, ou d'agences comme World Wide. Il cite des reportages de *Life*, *Look*, *Fortune*, *Holiday*, *The National Geographic*, *Vu*, *Regards*, mais aussi ceux de la presse populaire : *Daily News*, *Detective*, *True Crime*, *Parade*... On retrouve des éléments empruntés aux montages de John Heartfield. Mais contrairement à lui, Renau fait un usage prolifique de la couleur. Et dans presque tous ses montages, il positionne côte à côte la vision publicitaire et éditoriale du monde et celle de la réalité politique bien plus sombre qu'elles recouvraient.

Certains montages de la série reproduisent les photographies de lynchage des années 1916-1920, prises par les Brown Brothers. Comme eux, des photographes itinérants assistaient à ce qui fut l'un des sports préférés de l'Amérique de la *Bible Belt*. Les spectateurs achetaient les cartes postales où ils figuraient. Les disques de Billie Holliday chantant l'extraordinaire poème de Meeropol en exergue se vendent par milliers aux États-Unis, au Mexique et dans le monde. Plusieurs collages du cycle, dont *Ombres en la Plantacio*, *Happy End* et *Orgasme Racial* en sont des échos, presque des illustrations.

Dans les années soixante, des photographes construisent toute une contre-culture, et font une violente critique de la majorité américaine. Avec eux, Renau a contribué à fonder cette contre-culture. Ce n'est peut-être qu'aujourd'hui, à l'époque de l'image numérique manipulée et des *fake news*, qu'on peut commencer vraiment à comprendre comment, avec à peine de la colle et une lame de rasoir, il a su créer un cycle poétique, métaphorique et symbolique fondé sur le « réel irréel » du monde photographique. Sa critique virulente du mode de vie américain est plus que jamais à l'ordre du jour.

Oh, This Wonderful War...!, 1957

BROOM

SPIRIT IS A BONE

BERG

Concept / Adam Broomberg & Oliver Chanarin

Texte de Adam Broomberg, Oliver Chanarin et Eyal Weizman

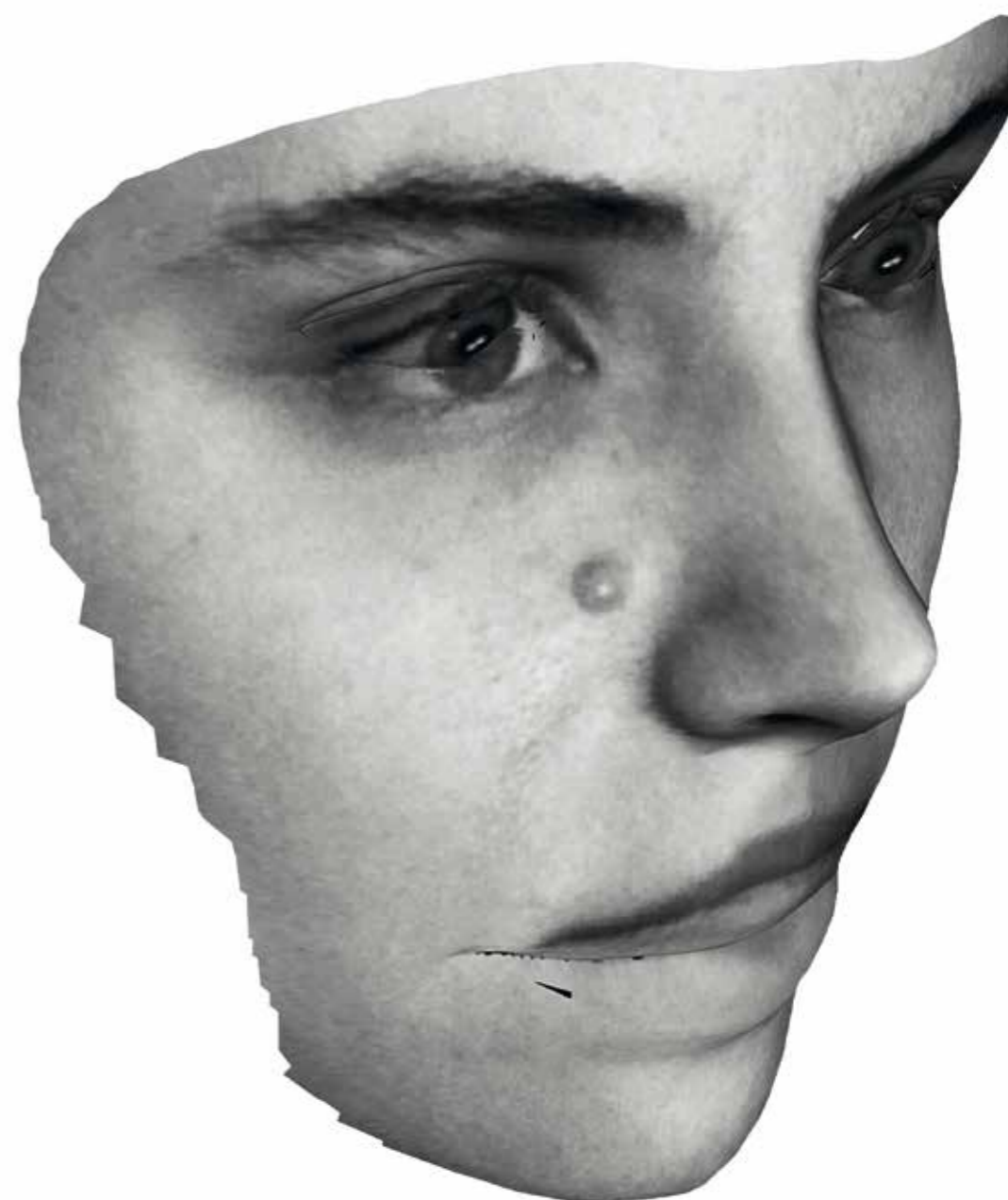
CHAN

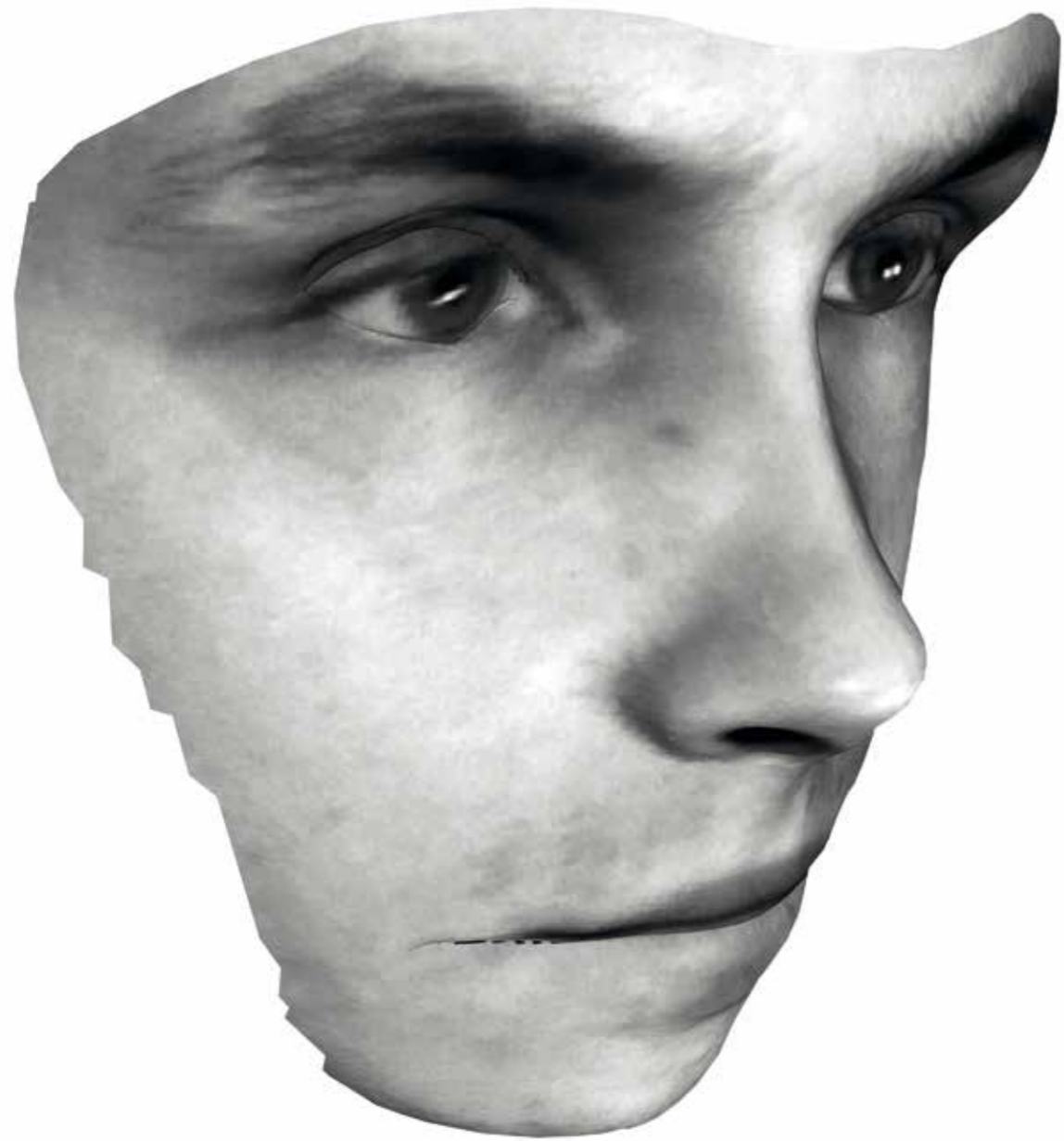


Des scientifiques et informaticiens russes ont développé un logiciel permettant, à partir d'une seule prise de vue d'une caméra de vidéo-surveillance, une reconstitution en 3D du visage de la personne filmée. Adam Broomberg et Oliver Chanarin ont utilisé cette technologie pour imaginer une nouvelle version de la typologie des hommes du ^{xx}^{ème} siècle d'August Sander. Tandis qu'il aura fallu à ce dernier une vie pour conduire son projet, eux ont pu ne consacrer que quelques semaines à la reconstitution de sa volonté encyclopédique, « grâce » aux technologies du ^{xxi}^{ème} siècle.

BIOGRAPHIE

Adam Broomberg est né en 1970 à Johannesburg, et Oliver Chanarin est né en 1971 à Londres. Leurs œuvres dénouent l'écheveau des usages et des contextes de la photographie, tout en démontrant que les technologies de l'image ne sont pas neutres et que les archives ne sont pas innocentes.





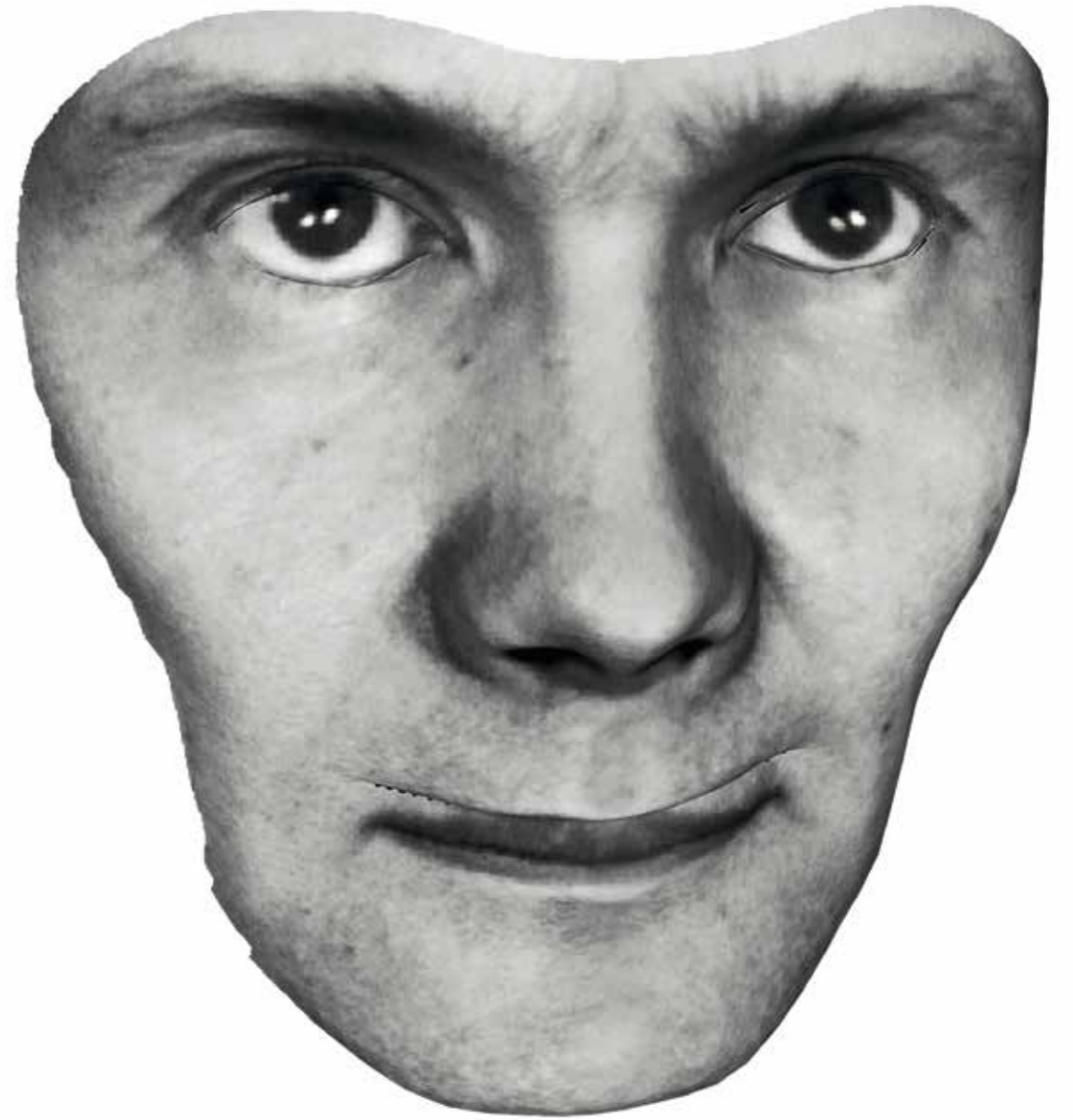
Garçon en uniforme



Banquier



Ouvrier



Dadaiste



Procureur général



Maçon



SPIRIT IS A BONE

Par Eyal Weizman

La série de portraits présentée ici, qui comprend ceux de la membre du groupe Pussy Riot Yekaterina Samutsevich et de nombreux autres citoyens moscovites, a été créée par une machine : un système de reconnaissance faciale récemment développé à Moscou pour la sécurité publique, la surveillance et le contrôle des frontières. Le résultat est plus proche d'un masque de vie digital que d'une photographie : un fac-similé du visage en trois dimensions, qui peut facilement entrer en rotation et être observé de près.

Ce qui est significatif à propos de ce dispositif est qu'il est conçu pour faire des portraits sans la coopération du sujet : quatre lentilles fonctionnant en tandem reconstituent une image intégrale du visage lorsque le sujet regarde ostensiblement la caméra, même s'il n'est pas conscient d'être photographié.

Le système a été conçu pour la reconnaissance faciale dans les lieux publics très fréquentés comme les stations de métro, les gares ferroviaires, les stades, les salles de concert, mais aussi pour photographier les gens qui refusent généralement de l'être. En effet, toute personne se retrouvant devant ce genre de caméra devient passif, étant donné que, quelle que soit la direction vers laquelle elle regarde, son visage est systématiquement restitué de face, sans aucune ombre, ni maquillage, ni déguisement, ni même expression.

En s'appropriant cet outil, Adam Broomberg et Oliver Chanarin ont construit leur propre taxinomie de portraits de la Russie contemporaine, largement inspirée de l'œuvre des artistes allemands du ^{xx}^{ème} siècle. August Sander a produit plus de trois cents portraits de travailleurs allemands archétypaux sous la République de Weimar – du boulanger au philosophe en passant par le révolutionnaire. Son projet de créer une archive complète de la société était conceptuellement et formellement rigoureux. Ses sujets étaient placés au centre du cadre, ils regardaient toujours l'appareil, toujours héroïques face à l'objectif. Mais le résultat, observé rétrospectivement à travers le prisme de la deuxième guerre mondiale, devient étonnamment mélancolique... et même sinistre.

Contemporain de Sander, Helmar Lerski a aussi classé ses sujets selon leur profession. Mais Lerski rejetait l'idée du portrait singulier, héroïque et de plain-pied. Il abondait plutôt dans des gros plans répétitifs jusqu'à générer un sentiment aigu de claustrophobie et réalisait toujours des vues multiples des mêmes visages depuis différents points de vue. À l'inverse de l'approche humaniste de Sander, Lerski affirmait que l'on ne pouvait rien dire de la surface d'une peau.

À l'instar des projets de Sander et de Lerski, Broomberg et Chanarin ont réalisé une série de portraits selon la profession. Mais ces portraits sont produits grâce à cette nouvelle technologie et avec peu ou même aucune interaction humaine. Ils sont en basse résolution et fragmentés. Le succès de ces images vient de la précision de la machine à identifier ses sujets : les caractéristiques du nez, des yeux, du menton et la manière selon laquelle ils se recourent. Ils n'en sont pas moins des portraits d'individus, luttant – le plus souvent sans succès – pour négocier un contrat civil avec le pouvoir d'état.

CHAM THE KING OF PHOTOGRAPHY PASSAK

Concept / Tiane Doan na Champassak

Texte de Christian Caujolle



Le roi de Thaïlande Bhumibol Adulyadej, décédé en 2016, était un passionné de photographie. Il n'apparaissait presque jamais sans son appareil en bandoulière. Cette passion a été affirmée au plus au point jusque dans ses représentations : des immenses fresques murales ornant les bâtiments officiels aux billets de banque ! Tiane Doan na Champassak a compilé à partir d'internet une sélection de ces images où photographie et pouvoir se mêlent intimement.

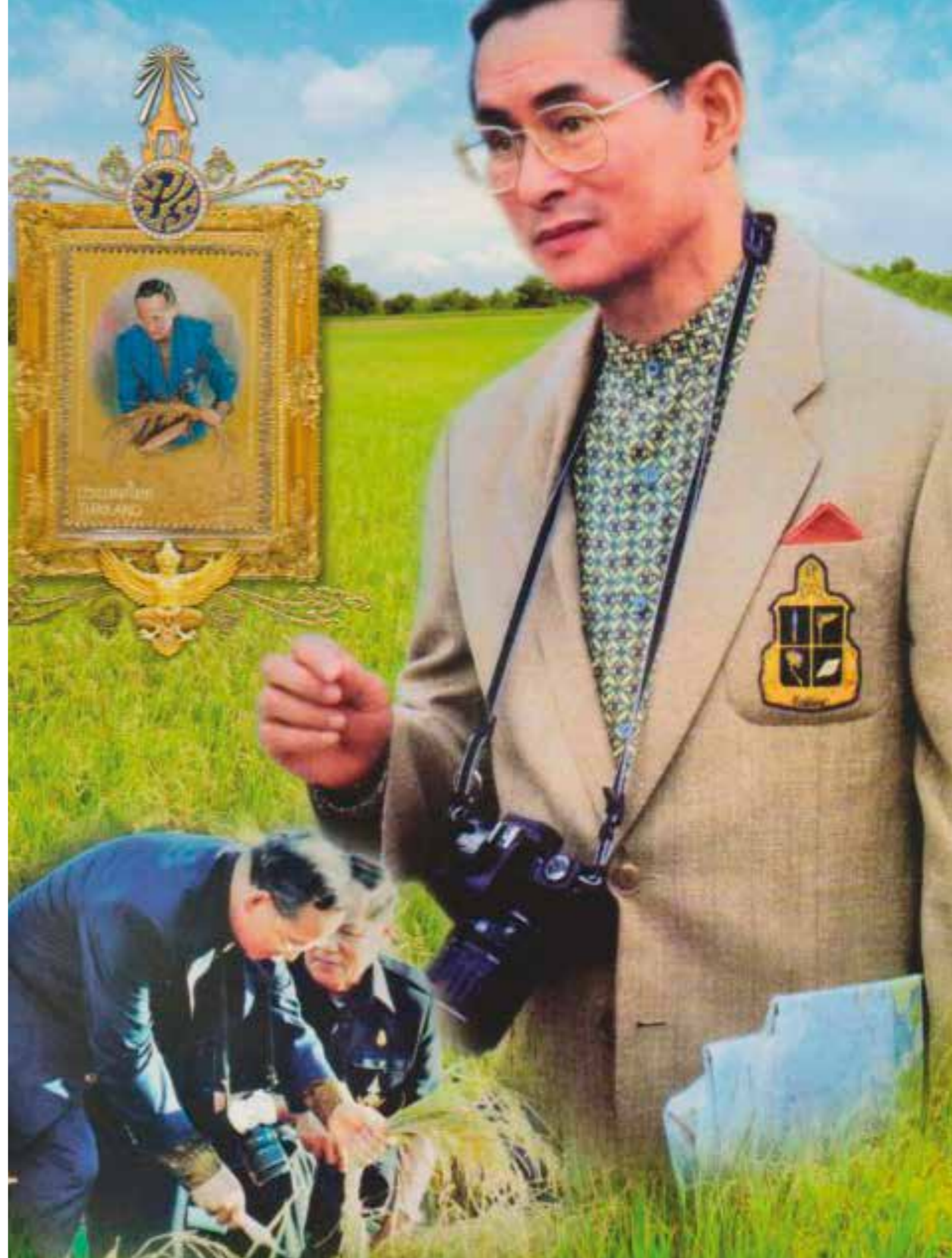
BIOGRAPHIE

Tiane Doan na Champassak (1973) est un artiste français. Son travail photographique explore les thèmes de la sexualité, de l'identité et du genre. Ses livres d'artistes sont publiés sous le label Siam's Guy Books.

Parution du livre *Strokes*, Siam's Guy Books, sept. 2018.

Parution du livre *Scraps*, RVB Books, sept. 2018.

Exposition de «Corpus», Résidence 1 + 2 à Toulouse, nov. 2018.









THE KING OF PHOTOGRAPHY

Par Christian Caujolle

1782 : la dynastie Chakri monte sur le trône de Thaïlande, Bangkok devient la capitale du royaume qui a, depuis, vu dix souverains se succéder. Certains, et non des moindres, ont entretenu une relation fort singulière à l'image et à la photographie.

Depuis les débuts de cette monarchie dont les monarques ont régné sous le nom dynastique de Rama, la représentation peinte, à l'imitation des modèles européens, avec les attributs symboliques du statut, étaient largement présents. Avec le grand roi Rama V, qui régna du 1^{er} octobre 1868 au 23 octobre 1910, abolit l'esclavage, introduisit le chemin de fer, fit deux voyages en Europe, approcha la reine Victoria, le tsar Nicolas II et le pape, l'idée même de modernité et d'indépendance du pays s'imposa. Ce roi que l'on continue à adorer aujourd'hui se prit de passion pour la photographie, la pratiqua en amateur, rapporta de ses voyages des appareils pour ses nombreux fils et se fit photographe durant toute sa vie. Chulalongkorn s'illustra autant par l'introduction du système décimal ou de la monnaie papier que par la permission qu'il accorda à un photographe qui devint le portraitiste officiel de la monarchie. Il n'entretint pas de relation aussi spectaculaire avec l'image argentique que son descendant.

Ce dernier, Bhumibol Adulyadej, couronné en 1950, décédé en 2016, chef religieux considéré comme un semi-dieu, l'un des hommes les plus riches au monde et capable d'ouvrir les portes du palais à des étudiants sur lesquels tirait l'armée, entretint avec la photographie une relation constante, se représenta et se fit représenter la plupart du temps avec un appareil photographique. Aussi bien sur les immenses placards qui ornent les façades des édifices officiels que sur certains billets de mille Baths, on le voit, appareil en bandoulière ou en train de prendre des images. Après les appareils des années trente et quarante, on peut noter que la marque Canon fut un pourvoyeur fidèle, des boîtiers reflex jusqu'aux numériques et, sur la fin du règne, aux petits compacts.

Si l'on ne saurait mettre en doute la passion réelle de cet amateur, qui laissa faire – ou suggéra – la publication de gros ouvrages réunissant ses clichés, dont l'intérêt reste purement anecdotique, il semble tout à fait évident que l'appareil fait, chez Rama IX, office de signe extérieur de modernité. Dans un pays pauvre, l'appareil photographique est un élément de construction de la stature du monarque ouvert sur le monde contemporain et, aussi, de son constant intérêt pour son peuple, qu'il photographie lors de ses nombreux déplacements en province. Il photographie également les paysages, les arbres, les fleurs, comme un écho aux préoccupations de son épouse qui lança de nombreux programmes et réserves écologiques avant l'heure.

Quant à leur fils, l'actuel roi monté sur le trône avec réticence en 2016 sous le titre de Rama X, on ne lui connaît pas de passion particulière pour l'image. Celui qui adore piloter son Boeing et conduire à tombeau ouvert ses Ferrari s'est juste fait remarquer par des vidéos graveleuses mettant en scène épouses et maîtresses, qui ont fuité sur le net...

WITT ENBERG

SORRY FOR THE DAMAGE DONE

Concept / Vincent Wittenberg & Wladimir Manshanden

Texte de Christian Omodeo



La ville de Heindoven aux Pays-Bas a constitué une imposante archive de près de 50 000 images réalisées par les employés de compagnies privées chargées de nettoyer les tags inscrits sur les bâtiments municipaux. Il s'agit de la représentation d'un « avant-après » par les ouvriers eux-mêmes dans un geste d'auto-surveillance. Seule l'architecture publique était concernée. L'archive à la fois témoigne de l'aspect coercitif navrant de la pratique et pose avec humour la question de la définition même de l'espace public.

BIOGRAPHIES

Vincent Wittenberg est un créateur engagé. Dans ses interventions, il réagit sur son environnement à la fois de manière conceptuelle et physique. Diplômé de la Design Academy, Eindhoven en 2009, il est actuellement ambassadeur de la végétation spontanée à Gewildgroei.

Wladimir Manshanden est un artiste de rue engagé. Il travaille sous le pseudonyme de Manshanden Op Straat et vise à montrer la ville d'Eindhoven sous une lumière poétique.









LE POUVOIR EST DANS LA RUE

Par Christian Omodeo

Les images sont un vecteur privilégié du pouvoir depuis l'antiquité romaine, quand l'empereur Auguste encouragea la production et la circulation de ses portraits pour accroître le mythe de la *pax romana*. Depuis, à toute époque a été fabriquée sa propagande, réduisant parfois l'histoire à une succession de portraits d'hommes et de femmes ayant incarné le pouvoir. La somptueuse Salle des Empereurs du musée du Capitole à Rome, inaugurée en 1734, ou les galeries sculptées des rois de France sur les façades de plusieurs cathédrales, sont deux exemples connus de cette habitude de donner des visages à l'histoire.

Cette symbiose entre pouvoir et images explique pourquoi les monuments deviennent souvent une cible pour les révolutionnaires. Détruire l'effigie d'un roi, d'un pape ou d'un dictateur est une manière de juger son histoire et ses gestes. Ces dernières décennies, la pression iconoclaste s'est intensifiée, et pas seulement à cause des fondamentalismes religieux. Toute censure n'aboutit plus, cependant, à une destruction physique des images placées sur le banc des accusés. Aux États-Unis, par exemple, les musées sont de plus en plus perçus comme des tribunaux de l'histoire et accueillent un nombre grandissant de statues et de monuments que plusieurs refusent de voir dans l'espace public. Certaines statues de Christophe Colomb ont ainsi été retirées de leurs piédestaux, car celui qui était célébré comme le « découvreur » d'un continent est aujourd'hui jugé comme un esclavagiste et considéré comme le principal responsable du génocide des populations natives d'Amérique. La satire connaît aussi son âge d'or à l'ère où Internet détruit les frontières géographiques et permet aux critiques de court-circuiter le contrôle de l'information que certains régimes mettent en place. Pensons au Tumblr *kimjongillookingatthings* ou aux caricatures de Mahomet publiées au Danemark en 2005.

Toutes les images dont il a jusqu'à présent été question ont en commun, cependant, une même origine, et répondent toutes aux seules et uniques attentes du pouvoir établi. Elles ne prennent pas en compte la voix du peuple ni son rôle dans la production d'un récit historique.

S'intéresser aux graffitis d'inconnus sur les murs d'Eindhoven, comme c'est le cas dans « Sorry for the Damage Done » est donc tout sauf anodin. Il existe une tradition d'études qui, de Pompéi jusqu'à Brassai, en passant par les affiches de mai 1968, décryptent ce que ces signes populaires nous apprennent sur notre passé. « Sorry for the Damage Done » dépasse ce stade. Il questionne leur effacement et vise l'impact de cette censure simple et réitérée du quotidien sur notre manière de penser notre histoire. Tout ne serait alors qu'un simple jeu de pouvoir autour de signes d'apparat qui, pour le paléographe Armando Petrucci, « expriment la puissance, la force et la gloire. Leur maîtrise est donc l'enjeu de rivalités et de luttes ; de détournement aussi, puisque aux marges de la production officielle ne cessent de surgir des formes déviantes, altérées, dégradées ou insurgées ». Pour mieux comprendre les uns, le temps est ainsi venu de prendre en compte davantage les autres.

LAM BELET

TWO DONKEYS IN A WAR ZONE

Photos / Clément Lambelet

Texte de Paul Wombell



Les drones sont devenus en quelques années des « armes de surveillance massive ». S'appuyant sur des images de l'armée américaine trouvées sur Youtube, Clément Lambelet développe une réflexion sur la guerre asymétrique. D'un côté des kamikazes prêts à sacrifier leurs vies, de l'autre des armées utilisant les outils les plus sophistiqués pour protéger leurs soldats et viser au mieux leurs ennemis. Cependant, en ne retenant que les « temps faibles » de cette surveillance, l'artiste ne montre que des images sans violence apparente. D'où le titre (« Deux ânes en zone de guerre »). Il interroge ainsi le sens de la surveillance généralisée.

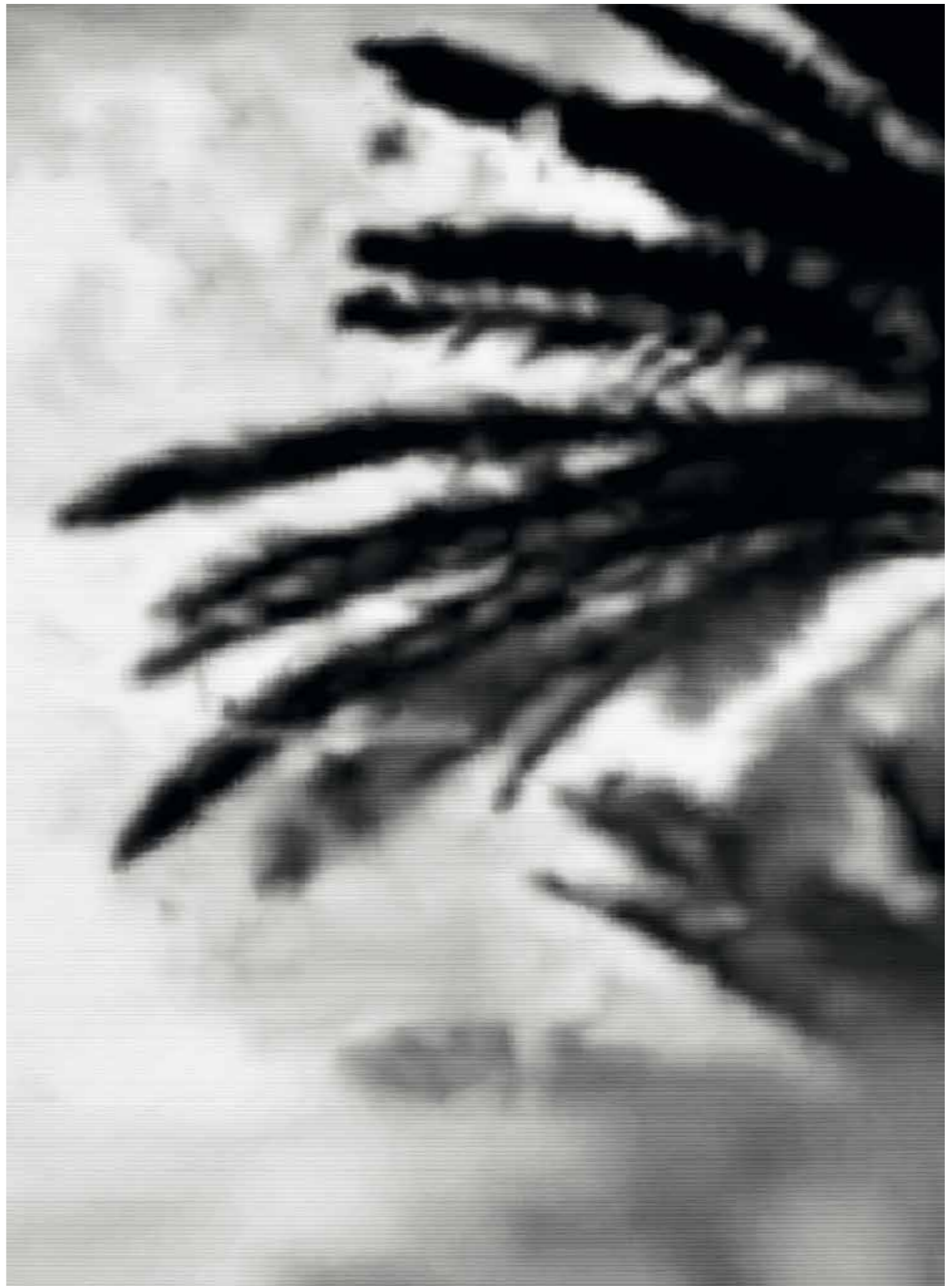
BIOGRAPHIE

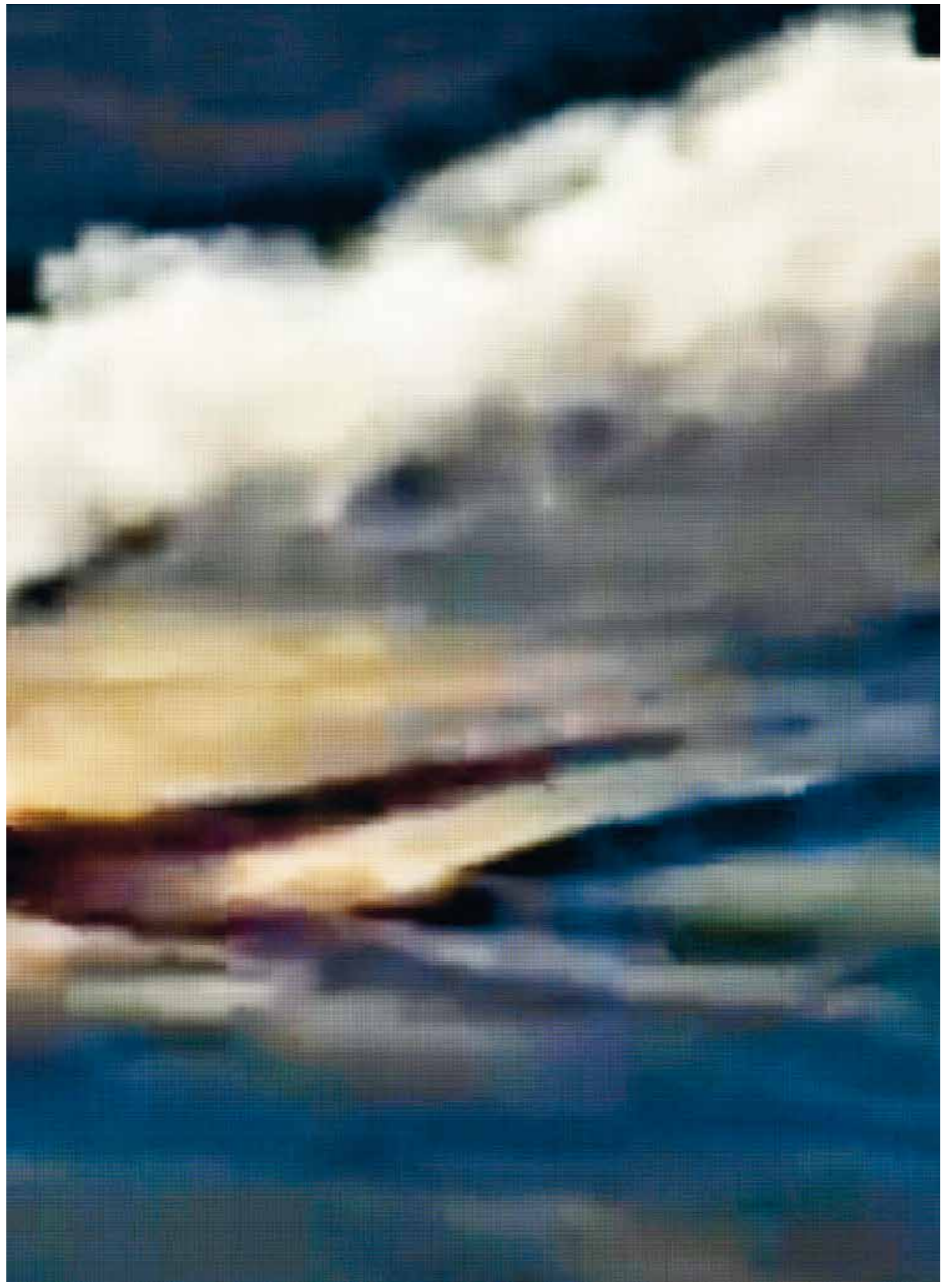
Clément Lambelet est un artiste dont le travail explore les enjeux sociétaux de la visibilité humaine dans sa relation à la technologie. Son travail utilise tant des formes photographiques et vidéo, que des appropriations d'images et d'archives.

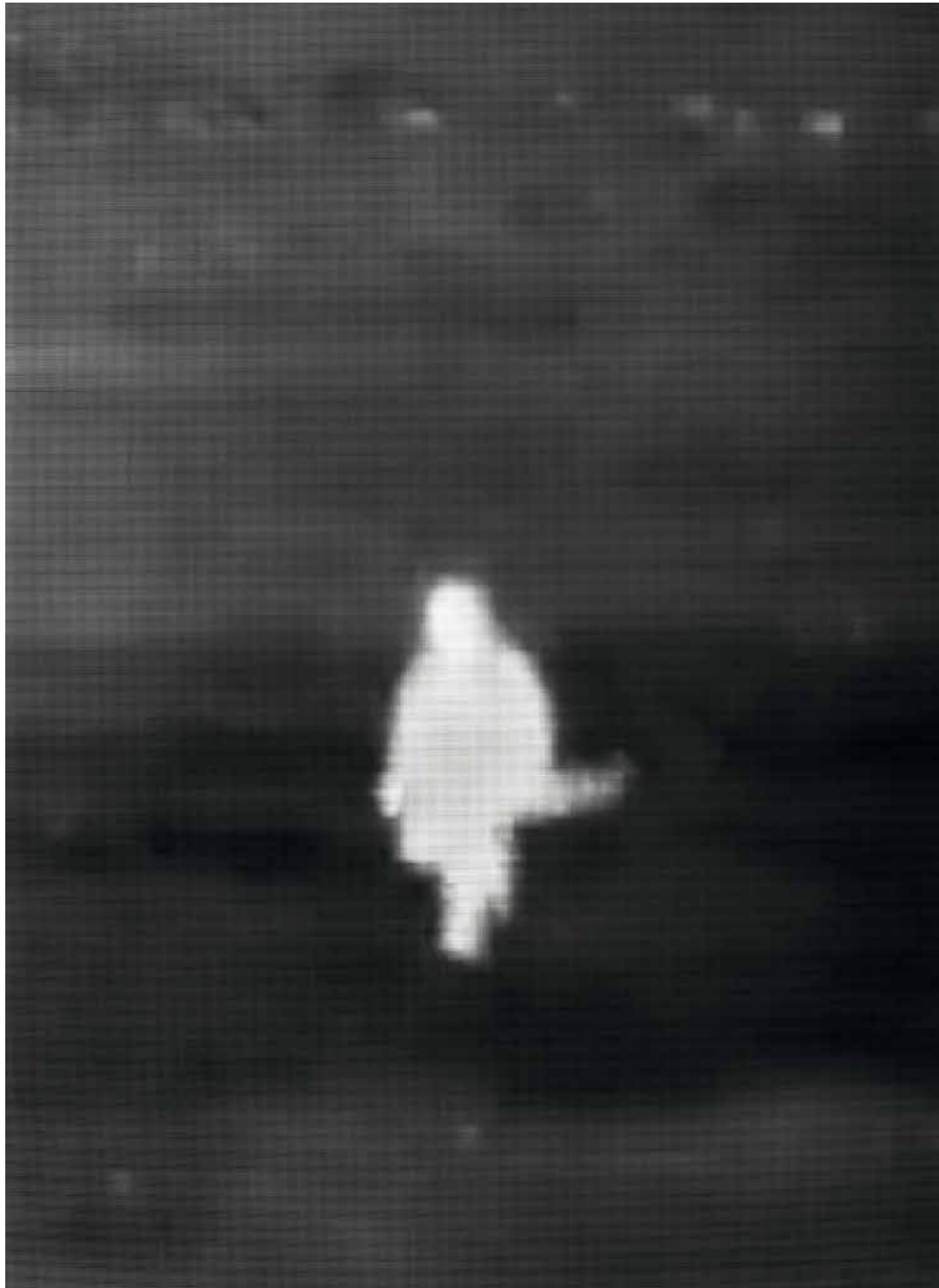
Exposition collective à FotoDepartment, Saint Petersburg (novembre 2018)
Installation au C/O Berlin pour le European Month of Photography à Berlin (septembre 2018)











TWO DONKEYS IN A WAR ZONE

Par Paul Wombell

En 1997, le groupe d'artistes et de technologues réunis sous le nom de Bureau de la technologie inverse [Bureau of Inverse Technology (BIT)] plaçait une caméra-vidéo sur un petit modèle d'avion radioguidé et faisait voler cette forme hybride de technologie visuelle au-dessus de la Silicon Valley. Cette vidéo de l'avion du BIT est désormais reconnue comme la première utilisation d'un UAV, engin volant commandé à distance, autrement dit, un drone, pour produire de l'art visuel. Le choix de la Silicon Valley n'est pas tout à fait anodin pour ce travail puisque la région accueillait déjà à l'époque des entreprises telles que Lockheed Martin, Silicon Graphics, Sun Microsystems et Netscape : le BIT la considérait donc comme un territoire hostile où les caméras n'étaient pas autorisées. L'avion du BIT observait d'en haut un site où les intérêts de l'armée américaine s'ajoutaient aux motivations lucratives de corporations privées pour faciliter la recherche et la production d'une technologie de surveillance et de collecte de données.

La qualité de l'image dans cette vidéo très granuleuse, en noir et blanc, n'était pas si différente de celle des images produites par les appareils installés sur les missiles de croisière Tomahawk à l'affût de leurs cibles pendant la guerre du Golfe en 1991, ni de celle des drones de surveillance « Predator », déployés pour surveiller les mouvements de troupes en Bosnie et au Kosovo en 1995. Elles ont cette qualité d'immédiateté associée à la photographie de presse lorsqu'elle résulte de l'utilisation d'un boîtier 35mm, avec une différence majeure, la vue aérienne. Dans le milieu des années 1990, des photographes comme Andreas Gursky et Massimo Vitali prenaient des photographies depuis des points surélevés, devenant en quelque sorte des drones dans la réalisation de leurs images.

L'inscription dans notre quotidien du point de vue du drone a entraîné au fil du temps une banalisation de la relation entre l'homme et la technologie. Le drone a été « domestiqué », et, ce faisant, l'homme s'est habitué peu à peu à son point de vue. Mais cela a un prix : tout comme Frankenstein à une époque, le drone hante désormais l'imaginaire humain. Les craintes de l'homme concernant la robotique et l'automatisation sont projetées sur ces machines volantes. Elles sont devenues « des démons technologiques » qui titillent les sens moral et éthique de la conscience humaine sur les questions de surveillance et de mort en l'absence de tout contrôle humain, ou si peu.

Il est admis que les photographies contribuent aux relations sociales, tout comme les dispositifs à leur origine, du boîtier au drone. Les hommes vivent dans un « réseau » de relations interconnectées avec le matériel technologique. Reste la question de savoir comment ils fonctionnent dans ce réseau et ce qu'il en est de leur entrent.

Les drones ont leurs limites. Ils ont des accidents, peuvent dysfonctionner, mais aussi rater leur cible et partir à la recherche d'un troupeau d'ânes. Cherchons les fissures dans leur armure et dans leurs données, comprenons la logique des entreprises qui les conçoivent et les produisent, et proposons d'autres options d'usage du drone. Déshabituons-nous de leur manière d'observer.



CONVERSATION

Donovan Wylie
avec Rémi Coignet



Donovan Wylie est un photographe nord-irlandais, né en 1971, au cours d'une guerre qui ne disait pas son nom. À ses débuts, en noir et blanc, il a tenté de définir une identité irlandaise. *The Maze* en 2004 marque un tournant : il change alors radicalement de manière de travailler en utilisant la couleur afin de représenter le fonctionnement des systèmes de surveillance. L'Irlande devient une matrice des démarches de surveillance déployées tout autour du globe.

Il dévoile ici les fondements et les buts de sa démarche.

Rémi Coignet : Tu es né en 1971 dans un pays en guerre. Ce qui est unique dans le cadre de la CEE ou plus tard de l'UE. L'Irlande comme la Grande-Bretagne en sont devenus membres en 1973. La guerre en Irlande du Nord n'a pris fin que dans les années 1990. J'ai horreur de mettre en relation l'histoire personnelle des auteurs et leur art. Mais ces faits ont-ils influencé ton approche de la photographie ?

Donovan Wylie : Ma mère était très catholique et mon père était protestant...

RC : Et cette situation était très particulière ?

DW : Oui, absolument. À l'époque où j'ai grandi il y avait très peu de mariages mixtes. Nous nous sentions un peu à part. Nous n'avions pas le sentiment d'appartenir à un camp ou à un autre. Ma mère était enseignante en art et mon père peintre. Ils se sont rencontrés à l'école des Beaux-Arts. Mon père est devenu réalisateur. L'art a toujours fait partie de notre vie.

J'ai découvert la photographie vraiment très jeune, à douze ou treize ans. C'est le conflit qui m'a conduit à photographier car il me permettait d'être moi-même, de ne pas faire de compromis avec mes sentiments et mon sens de l'identité. Cette pratique m'a permis très jeune d'être libre et de penser honnêtement, sans pression ni stéréotypes.

RC : Je ne vais pas te demander si ton travail est politique tant cela semble évident. Mais plutôt comment tu le perçois dans un cadre politique.

DW : C'est une bonne question car je ne le considère pas comme réellement politique. Je ne suis pas un activiste mais je travaille dans le cadre de l'histoire. Je suis un photographe d'Irlande du Nord. L'histoire m'a fait devenir photographe. Je me confronte au monde dans un contexte historique, ce qui implique évidemment de faire face à la vie réelle, et celle-ci est politique. Le plus difficile pour moi en photographie a été de transcender le politique. Je travaille dans un contexte qui l'est mais je ne suis pas un photographe politique, plutôt historique.

RC : En 1989, à dix-huit ans, tu as publié ton premier livre, *42 Counties: Photographs of Ireland*. C'est très jeune pour publier...

Dessin de Mélanie Roubineau

DW : J'étais plutôt innocent. J'avais un très fort ego. Je voulais faire un livre. Je voulais comprendre mon identité. Je voulais faire des photos comme Walker Evans. Telle était alors mon ambition.

RC : Quelle est donc l'importance du livre dans la présentation de ton travail ?

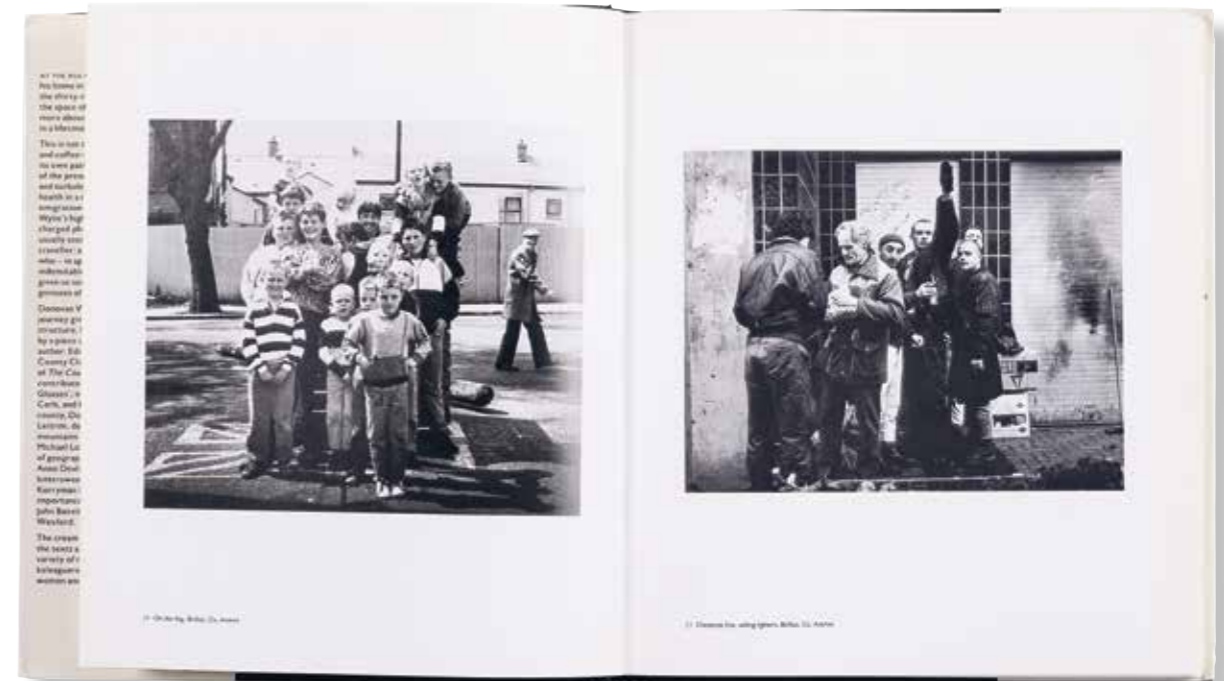
DW : J'aime les livres, les livres de photographie comme les romans. J'ai débuté par les livres. C'est là que j'ai découvert la photographie. C'est probablement mon espace d'expression préféré. *The Maze*, par exemple a vraiment été conçu comme un livre. Ce travail a été exposé maintes fois mais à chaque fois c'est une lutte car il n'a pas été conçu pour l'exposition. L'enjeu du livre était d'être pris au piège par une page sans savoir ce qui allait suivre. Tandis que dans une galerie on voit tout d'un coup. Le livre est mon véhicule de communication principal en tant qu'artiste. Mais le livre et le mur ont toujours été des amis pour moi.

RC : Tu as ensuite publié *The Dispossessed* avec l'écrivain Robert McLiam Wilson, puis en 1994 *Notes from Moscow* et enfin le livre sur les *New Age travellers*, *Losing Ground*. Tous ces livres des années 1990 sont en noir et blanc et s'inscrivent dans la tradition du documentaire social en Grande-Bretagne. Je me demande si Chris Killip à cette époque constituait une influence pour toi ?

DW : Chris Killip a été, et reste d'une grande influence. Si tu regardes les livres de cette époque, tu trouves de flagrantes imitations d'images de Chris Killip ou de Walker Evans. Mais, quand j'ai rejoint Magnum, mon style a changé. Je suis allé vers le documentaire. J'aimais ça, mais c'était problématique, car une nouvelle vague photographique était survenue que je n'avais pas vu poindre. Après *Losing Ground*, j'ai dû étudier la photographie. Il y avait tant de gens qui questionnaient le médium, qu'il était impossible d'ignorer ce changement.

En fait, je suis allé chez Martin Parr où, pendant deux ans, j'ai étudié chaque livre de sa bibliothèque. Ainsi est né *The Maze*, qui a tout changé pour moi.

Soudainement, tout à fait par hasard, une femme formidable, Louise Purbrick, m'a demandé si je pouvais photographier la prison. C'était juste après le cessez-le-feu, quand les premiers prisonniers ont été relâchés. J'ai d'abord dit : « non, je ne peux pas aller dans cet endroit ». Mais j'en ai parlé à Martin [Parr] qui m'a dit : « tu dois aller le voir ». Et à l'instant où j'y suis entré, j'ai compris que je devais y travailler. C'est ainsi que *The Maze* a débuté. J'avais une relation particulière avec ce lieu, mais je ne savais pas comment le photographier, car je suis d'Irlande du Nord. J'avais un Leica et j'étais obsédé par la question de la représentation d'un lieu. J'ai regardé *American Surfaces* de Stephen Shore et j'ai photographié des surfaces en espérant révéler quelque chose de plus profond. Ce fut un désastre. J'ai alors pensé utiliser une chambre et faire des photos d'architecture. Ça ne marchait pas car je n'avais pas de stratégie visuelle. Ce lieu était très monotone mais j'y vivais une expérience émotionnelle très forte. Jusqu'au jour où je suis tombé sur des plans de la prison. Il faut avoir en tête que tout était encore en place, comme si les gens étaient partis mais avaient tout laissé derrière eux. Et j'ai compris que ce lieu était, littéralement, dans son architecture, conçu pour te surveiller et que tu ne puisses pas y échapper. J'ai donc pensé : « pourquoi ne le photographies-tu pas ainsi ? » Par exemple, le périmètre étant divisé en trente-six espaces, j'ai photographié les trente-six. Ce qui est amusant est d'arriver au neuvième et de te dire : « cela n'a aucune importance que tu aimes l'image ou pas ». [Rires]



32 Counties,
Secker and Warburg,
1989



The Maze,
Steidl,
2009



J'ai dû donc inventer un travail fondé sur le système, sa logique et la pensée qui le sous-tend. C'est ainsi que j'ai découvert la notion d'architecture de conflit.

RC : Justement, parlons-en : qu'entends-tu par architecture de conflit ?

DW : Je veux parler de structures architecturales conçues en fonction de leur contexte. Cela m'intéresse de les observer et de les comprendre. C'est peut-être académique mais pour moi c'est fascinant. La prison *the Maze* est devenue un modèle pour mon travail photographique. J'y ai appris à travailler sur la logique du système architectural. Tant de bâtiments construits aujourd'hui sont dérivés de ce que les Anglais ont fait en Irlande du Nord. Ça me fascine. Je me souviens être arrivé en Afghanistan et y avoir vu les mêmes structures militaires que celles parmi lesquelles j'ai grandi. Lorsque je les ai photographiées, je n'avais pas la sensation de représenter l'Afghanistan, même si c'est que j'ai fait, bien sûr, mais mon chez-moi, et d'observer comment il a été transposé ailleurs. Cela m'a conduit à développer ma réflexion sur les notions d'histoire et de mémoire. Puis à travailler dans l'Arctique, où Canadiens, lorsqu'ils ont quitté l'Afghanistan, ont accentué leur présence en y reproduisant le même type de structures. Au fond, mon travail n'est pas politique mais traite de la notion d'empire.

RC : Dans la version de *The Maze* publiée par Steidl, tu as ajouté un second volume où tu représentes la démolition du lieu. Vois-tu cette destruction comme une volonté d'effacer le passé ou au contraire d'aller vers l'avenir ?

DW : C'est une question importante. C'était en effet une volonté d'aller vers l'avenir. Je n'avais pas de stratégie photographique pour représenter la destruction de *the Maze*. Mais, à ce moment, je lisais *Pelures d'oignons* de Günter Grass. Et j'ai appris dans ce livre les notions de strates et de crimes. Or c'est exactement ce qu'ils ont fait pour *the Maze* : une clôture tombait l'une après l'autre, de l'extérieur vers l'intérieur. J'ai décidé que c'était ainsi que je devais photographier : comme un oignon qu'on pèle. Si tu regardes le livre, tu ressens comme des couches qui disparaissent peu à peu. Je découvrais à chaque couche ce merdier qui avait eu lieu là et où j'étais né. Et à la fin l'oignon a été entièrement pelé et il n'en restait rien. Cela m'a fait comprendre qu'on ne peut jamais comprendre. Ce qui est une forme d'acceptation ou de libération. Mais quand le dernier mur est tombé quelque chose était toujours là...



Scrapbook,
Steidl,
2009



RC : En 2007, tu as publié *British Watchtowers*. Est-ce que ce sont ces mêmes structures utilisées à la frontière de l'Irlande du Nord que les Britanniques ont transférées en Afghanistan ?

British Watchtowers,
Steidl,
2007

DW : Tu dois comprendre que les *watchtowers* (tours de contrôle) sont une matrice : tout ce qui est observé est relié l'un à l'autre. La couverture est complète. C'est un panoptique dans le paysage. Oui, des éléments de ces structures ont été envoyés et utilisés en Afghanistan, ainsi qu'en Irak.

RC : Louise Pubrick dans son texte écrit que les tours de contrôle sont aussi vieilles que la guerre, donnant l'exemple de la grande muraille de Chine.

DW : C'est l'une des idées derrière ce travail. On utilise des structures et des technologies de surveillance modernes mais la fonction et la motivation sont aussi anciennes que la guerre elle-même. On se place en hauteur et on observe. Cela m'a conduit à penser que nous devons réfléchir à l'histoire et à la manière dont nos identités se construisent au fil du temps.



Outposts,
Kandahad Province
Steidl,
2011



North Warning
System,
Steidl,
2014



RC : En 2009, tu as publié *Scrapbook*, un mélange de tes photos de famille et de documents relatifs aux « troubles » [nom pudique donné à la guerre d'Irlande du Nord] : extraits de journaux, documents de propagande des deux camps... Ton but était-il de clore ton travail irlandais ?

DW : Pour être honnête avec toi, tout ce projet traite de rentrer à la maison. Il s'agissait de donner du sens au lieu où j'ai vécu. *Scrapbook* était très personnel. Il s'agissait de comprendre comment coexistent l'individuel et le politique, de montrer la mémoire et sa fragilité. *Scrapbook* avait pour sujet le fait d'accepter le passé, de revenir à la maison et de vomir l'histoire pour pouvoir prendre un nouveau départ. Et c'est ce que j'ai fait. Une fois le livre publié, je suis rentré à la maison, je me suis réinstallé en Irlande. Je l'ai conçu avec Timothy Prus, un fantastique collaborateur, un esprit brillant. C'est vraiment un travail en commun.

RC : *North Warning System* est censé être ton dernier livre sur la surveillance militaire. Tu considères en avoir fini avec ce sujet ?

DW : Je n'en ai pas fini avec les notions d'architecture et de conflit mais, oui, j'ai clos un chapitre. J'ai grandi dans un environnement dominé par des infrastructures militaires. Je les ai photographiées et elles ont disparu. *The Maze* a été détruit. Et j'ai eu la surprise de découvrir avec un ami architecte que de nombreux quartiers de Belfast où nous avons grandi ont été entièrement conçus par les militaires. Quand tu penses à l'armée, tu penses aux tours de contrôle, aux prisons, alors qu'ils sont intervenus jusque dans ta rue ! [Rires]

THE APPEARANCE OF THAT WHICH CANNOT BE SEEN

Armin Linke

Par Jeffrey Ladd



L'une des principales préoccupations de l'artiste allemand Armin Linke est de faire vivre ses archives photographiques de manière à permettre un dialogue élargi et différentes interprétations. En 1998, il les rendait publiques et accessibles en ligne afin de ne plus laisser au seul artiste la responsabilité de décider quelles images étaient ou non « valables ». Les internautes étaient également invités à développer leurs sélections personnelles en séquences narratives – en d'autres termes, le projet devenait « une proposition performative à l'attention de tout un chacun ». Le dernier livre de Armin Linke, *The Appearance of That Which Cannot Be Seen* (Spector, 2017), développe cette même idée d'une archive ouverte aux interprétations en dehors de tout contrôle de l'artiste.

Pendant plus de vingt ans, Armin Linke a photographié les effets considérables de la globalisation sur les sociétés partout dans le monde. Après avoir opéré une pré-sélection de quelques 2000 images de ses archives, il présente ce matériau brut à divers penseurs et experts pour qu'ils choisissent et créent leur propres interprétations et séquences d'images. Chacune de ces contributions constitue un chapitre de l'ouvrage. Les experts invités par Linke sont Ariella Azoulay, professeur de culture moderne à l'université Brown ; Franco Farinelli, responsable du département de philosophie et de communication à l'université de Bologne ; Bruno Latour, sociologue et philosophe français ; Peter Weibel, artiste et commissaire d'exposition autrichien ; Mark Wigley, théoricien de l'architecture ; Jan Zalasiewicz, professeur de paléobiologie à l'université de Leicester ; et Lorraine Daston, directrice de l'Institut Max Planck à Berlin.

The Appearance of That Which Cannot Be Seen est conçu de manière à ce que les textes de chaque contributeur apparaissent dans chaque chapitre sous les images, tel un flot multiple de perceptions, et d'une élasticité apparemment comparable à celle de la diversité des images de l'auteur. Ces écrits ont l'aspect de l'immédiateté, comme si certaines pensées étaient déjà complètement figurées, tandis que d'autres ne l'étaient que dans l'instant. D'intéressantes superpositions sont proposées tout au long du livre lorsque la même image est retenue par différents auteurs et placée dans différents contextes de réflexion.

Je suis tenté de rapprocher de ce livre celui de Taryn Simon, *Index of the Hidden and Unfamiliar* (Steidl, 2007), comme un lointain cousin, dans la mesure où les deux ouvrages traitent des trames physiques mais finalement dissimulées qui constituent notre monde... même si les similarités s'arrêtent là, le livre de Simon étant avant tout un livre de photographies où les textes apparaissent comme en conclusion, tandis que celui de Linke est un livre de philosophie issu d'archives photographiques à même de susciter une quantité infinie de questions et d'interprétations, dont la seule limite est l'imagination du lecteur.

REVIEW

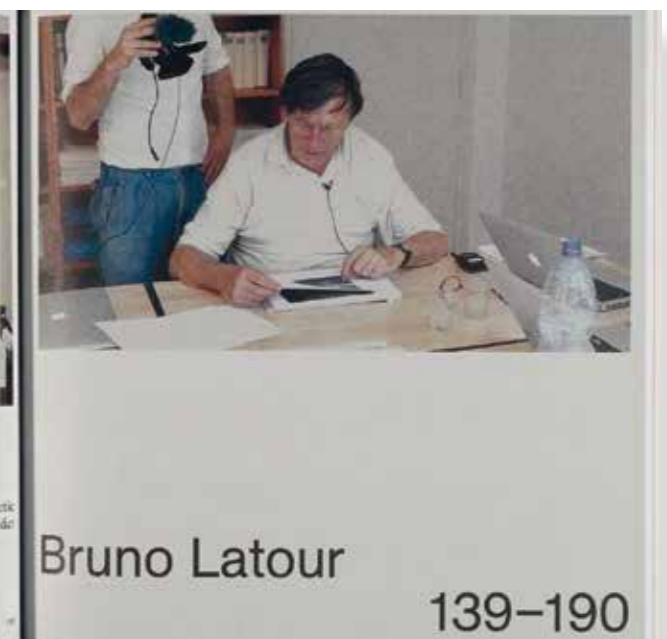
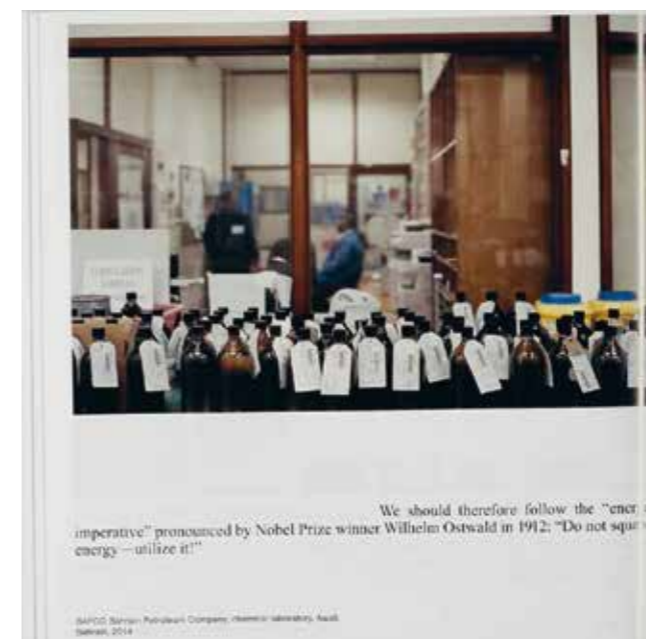
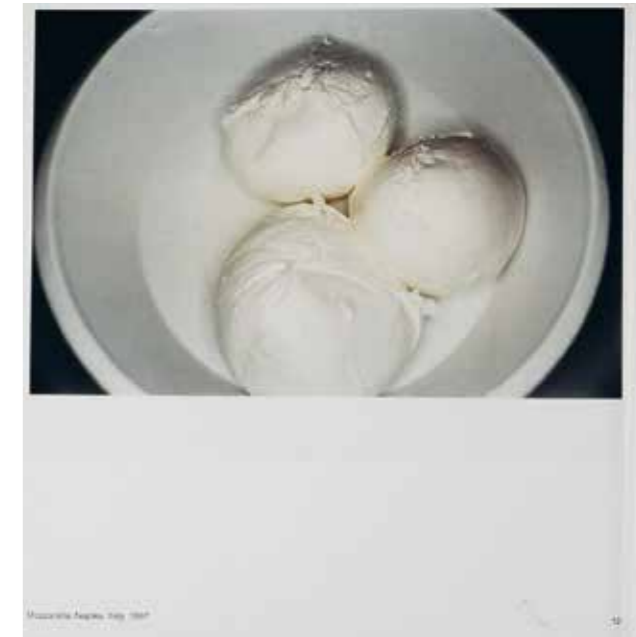
THE APPEARANCE OF THAT WHICH CANNOT BE SEEN

Armin Linke

Spector Books, 2017

20 x 20 cm

403 pages



MY BIRTH

Carmen Winant

Par Russet Lederman



« C'est tellement pornographique ! »

Je n'étais pas certaine d'avoir correctement compris ce que cette jeune femme à côté de moi venait de dire. Cette inconnue d'environ trente-cinq ans avait décidé de partager mon espace tandis que je feuilletais le livre de Carmen Winant *My Birth*. Je détectais un accent. Lui accordant le bénéfice du doute, je lui demandais si « pornographique » était bien le mot qu'elle avait voulu utiliser pour décrire les images de ce livre sur la grossesse et l'accouchement. Elle sourit et dit : « Oui, elles sont indécentes ». Sa réponse m'a stupéfiée. Un de ces instants qui dans l'école primaire de mon fils aurait été qualifié de « moment d'enseignement ». Il me semble que Winant approuverait.

L'accouchement, l'une des expériences les plus universelles, est le plus souvent présenté sous un jour aseptisé tandis que sa réalité est confuse. Nous sommes tous nés et nombre d'entre nous avons accouché. Quel est donc ce besoin de la culture populaire d'enrober la naissance d'une prose humoristique tout droit sortie d'une carte Hallmark et d'images enjolivées de femmes béates, sourire aux lèvres ? Admettons-le enfin : comme la plupart des moments importants de l'existence, la naissance est un moment intense et confus. Il est certainement primal, mais jamais pornographique.

My Birth réunit une série de photographies de la mère de Winant accouchant de ses trois enfants, dans laquelle s'immiscent des images trouvées dans des pamphlets et des magazines des années 1970 montrant des femmes anonymes pendant la grossesse, le travail ou l'accouchement. Pour accompagner ces images, présentant dans l'ordre ces différentes étapes et, au-delà, l'allaitement, et très densément mises en page, des écrits personnels de Winant, dont beaucoup se présentent sous la forme d'interrogations : « Avez-vous jamais craint pour votre vie ? », « Avez-vous connu une expérience euphorique ? », « Y a-t-il eu jamais autant d'inconnu ? ». Pour Winant, qui commença à travailler sur le livre alors qu'elle attendait son premier enfant, il y avait peu de réponses et presque aucun dialogue possible. Tout comme le fameux manuel de santé féministe des années 1970, *Our Bodies, Ourselves* (1971), *My Birth* est une invitation à échanger, à solliciter des réponses aux nombreuses questions que nous nous posons tous. C'est ainsi l'occasion de générer des points de vue étonnamment différents sur ce sujet si politique qu'est la naissance.

My Birth est pour moi une opportunité de contempler des centaines d'images de naissance, d'observer avec étonnement les différentes positions qu'adoptent les femmes pour accoucher, de m'émuvoir de la tête d'un bébé qui émerge d'un vagin et d'être fascinée par la complexité du placenta. Mais pour d'autres le livre de Winant est peut-être trop cru, et appelle à déposer plainte pour indécence. Il n'y a pas si longtemps, Instagram censurait la galerie en ligne d'images de naissances d'une photographe. A l'instar de la jeune femme qui se tenait à mes côtés, Instagram a estimé que les photographies d'accouchements sont pornographiques. Une pétition contre cette censure a circulé et le géant du partage d'images a fini par reculer. Cet événement a provoqué un débat, obligeant les citoyens à se confronter à ce malaise associé à l'accouchement. Tout comme *My Birth*, encore un « moment d'enseignement ».

REVIEW

MY BIRTH

Carmen Winant

Image Text Ithaca /
SPBH Editions, 2018
20 x 30,5 cm
120 pages



BRECHT WAR PRIMER

Bertolt Brecht

Par Federica Chiocchetti



« La guerre, c'est comme l'amour, elle se fraye toujours un chemin. »

Bertolt Brecht, *Mère Courage et ses enfants*, 1939

Il est impossible de discuter du rapport entre images et pouvoir sans aborder la notion de propagande, dont l'étymologie originale, religieuse, non-péjorative, a dégénéré en « propagation idéologique » après la première guerre mondiale. Le *Kriegsfiibel* (*L'ABC de la guerre*) de Brecht (1955) est l'œuvre d'art par excellence qui, par l'introduction d'un nouveau genre de photo-épigramme, la combinaison de poésie lapidaire et de photographie de presse, mettait à nu les couches de propagande stratifiées sur la surface de la presse illustrée grand public, dans le but de démasquer le vrai visage de la guerre dans une société capitaliste.

Il débute par une image de Hitler en plein discours, le regard au loin, presque mystique, comme s'il avait reçu un commandement divin. L'épigramme qui lui est associée subvertit de manière radicale son message en le faisant confesser, de manière fictive, que « le précipice » est « ce que le Destin a réservé ».

Brecht puise son inspiration chez Walter Benjamin qui, dans un article intitulé « L'auteur comme producteur » (1934), célébrait la légende pour sauver l'image des « ravages de l'effet de mode et lui conférer une valeur d'usage révolutionnaire ». Dans la préface de la première édition de *Kriegsfiibel*, Ruth Berlau, fondatrice des Archives Brecht à Berlin, loue son rôle dans notre apprentissage de « l'art de lire les images » dans la presse illustrée qui, compte tenu de « la grande méconnaissance des relations sociales brutalement imposées par le capitalisme », sont autant « de hiéroglyphes indéchiffrables par le lecteur crédule ».

Dans l'édition anglaise, publiée sous le titre *War Primer*, la photo-épigramme numéro 30 associe l'image ringarde d'un responsable nazi tenant tendrement un petit tigre avec un quatrain quelque peu incendiaire dans lequel Brecht le qualifie de « clown-boucher », qui demanderait notre main de manière effrayante (mieux vaudrait d'abord compter ses doigts). La tension tragi-comique obtenue rappelle le commentaire de Roland Barthes sur « la photogénie électorale » dans l'ouvrage *Mythologies*, où il accuse la photographie d'être « une arme anti-intellectuelle » qui « tend à escamoter la politique ». En figurant un nazi prétendument tendre avec un bébé tigre, cette photographie pourrait laisser à penser que le nazi, comme nous, possède un côté humain, ce qui crée un lien personnel dangereux entre lui et nous, les observateurs. Brecht brise ce lien.

Ce chef-d'œuvre de Brecht a circulé selon des maquettes et des éditions différentes. Grâce au duo Broomberg & Chanarin, dont le *War Primer 2* est une dénonciation épique de la nature inévitable et cyclique de la guerre, il a été possible de découvrir quelques pages de la maquette originale de Brecht, dans le cadre de l'exposition « Divine Violence » présentée au Centre Pompidou à Paris en 2018.

REVIEW

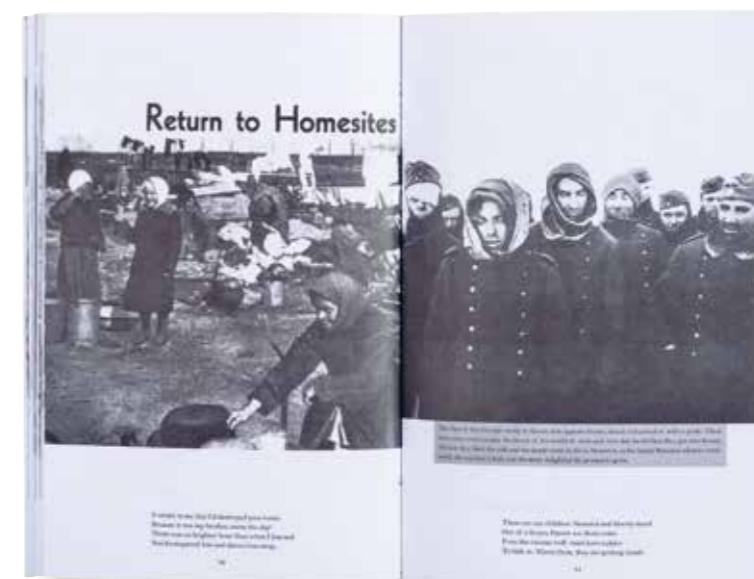
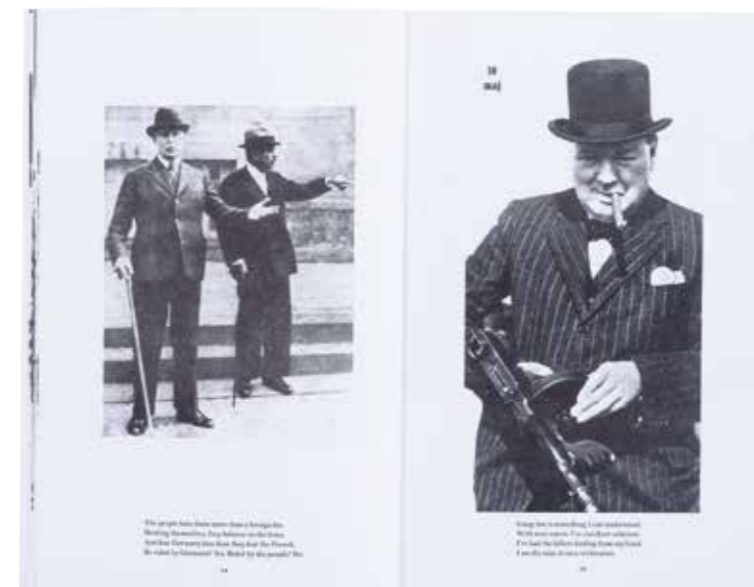
BRECHT WAR PRIMER

Bertolt Brecht

Libris, 1998

28 x 25,4 cm

190 pages



MY SHADOW'S REFLECTION

Edmund Clark

Par Marc Feustel



On pourrait dire de la photographie de prison qu'elle est un exercice pour rendre visible ce qui a été spécifiquement conçu pour ne pas l'être. Un artiste qui choisit de travailler dans cet environnement doit s'astreindre à un ensemble de contraintes, dont la principale, selon Edmund Clark, est que « les gens disparaissent effectivement, lorsqu'ils deviennent des prisonniers ».

My Shadow's Reflection (Le reflet de mon ombre) tente de perturber ce processus. À travers une exposition à la galerie Ikon à Birmingham et cette publication, Clark articule une approche protéiforme afin de percer la barrière qui sépare « l'intérieur » de « l'extérieur » et donc des ouvertures entre « notre » monde et « leur » monde.

Ce projet résulte d'une résidence d'artiste de trois ans au centre pénitencier de Grendon en Grande-Bretagne, la seule prison totalement thérapeutique d'Europe. Tous les prisonniers de Grendon ont demandé à y être envoyés et se sont engagés à suivre une thérapie de groupe intensive pour analyser et comprendre les raisons de leur incarcération.

S'il était interdit à Clark de produire des images susceptibles de révéler l'identité des détenus, le portrait n'en constitue pas moins le principal ingrédient du livre. À l'aide d'un sténopé et en pause longue, il a réalisé le portrait de chacun des participants pendant qu'ils répondaient à des questions sur eux-mêmes, leurs crimes, la prison et la thérapie. Ces images floues en noir et blanc ne sont pas assez précises pour montrer une quelconque ressemblance avec leurs sujets, elles donnent une impression fantomatique de chacun des prisonniers.

Ces portraits sont associés à quelques photographies formelles en noir et blanc de l'architecture de brique relativement banale de cette prison construite dans les années soixante. L'autre ingrédient visuel majeur du livre est bien plus surprenant : tout au long du projet, Clark a ramassé des fleurs et des feuilles sur les terrains de la prison, qu'il a ensuite fait sécher. Imprimées sur un papier différent, ces photographies en couleurs révèlent chacune une plante dans tous ses détails, jusqu'aux nervures des feuilles et aux pistils des fleurs, contrastant totalement avec les flous sombres des portraits au sténopé. Ce genre d'images se retrouve habituellement dans un herbier mais, dans ce contexte, elles sont comme autant d'invitations à considérer les conditions défavorables dans lesquelles ces plantes sont capables de pousser, et suggèrent une forme de beauté dans cette résilience.

La dernière partie du livre est un insert central de quatre pages de textes imprimées sur un papier vert pâle, la couleur des draps fournis par la prison aux détenus. Il s'agit des réactions des prisonniers face aux portraits de Clark. Les réflexions se suivent, anonymes et sans ordre, ponctuées par un simple glyphe carré qui évoque l'aspect fermé d'une cellule de prison. Elles vont de l'horreur ou du rejet à l'étonnement – le titre du livre provient de l'un des prisonniers qui a comparé son portrait à « une radiographie du reflet de mon ombre avec bronzage » ! Comme souvent chez Clark, le rôle du texte est crucial, dans la mesure où il pousse le projet au-delà du processus d'observation et de représentation, vers une forme de dialogue réflexif à même de lever le voile sur le processus thérapeutique suivi à Grendon, et d'interroger la nature et le propos de l'incarcération.



MY SHADOW'S
REFLECTION

Edmund Clark

Here Press, 2018

24,5 x 30 cm

72 pages



ENRIQUE 2012-2018

Alejandro Cartagena
Par Rémi Coignet



Pour être cynique, et sans doute faut-il, malheureusement, l'être en ce domaine, la politique est un produit comme un autre et ses méthodes de promotion ont suivi les mêmes évolutions que celles du savon par exemple. Alejandro Cartagena démontre l'adaptation de la communication politique à l'ère d'internet avec *Enrique 2012-2018* en prenant pour sujet le président mexicain Enrique Peña Nieto.

Autrefois, il y avait des bonimenteurs de foire et des réunions électorales sous des préaux d'écoles. Vinrent ensuite la réclame et les tracts. Suivirent les affiches publicitaires de grand format servant tout aussi bien à vanter des saucisses, des voitures ou un candidat à la présidence.

Un tournant technologique est apparu avec la démocratisation de la télévision. Entre deux spots publicitaires, se sont tenus, en 1960, les premiers débats politiques télévisés entre John Fitzgerald Kennedy et Richard Nixon. Modèle repris peu ou prou dans l'ensemble des pays dits démocratiques.

L'affichage et la télévision ont perduré une quarantaine d'années jusqu'à ce que les politiques apprennent à maîtriser avec une grande finesse l'internet. Ainsi du candidat devenu président des États-Unis Barack Obama à partir de 2008.

L'invention des smartphones et des réseaux sociaux a encore permis d'affiner ces stratégies en ligne. On connaît les soupçons de manipulations des votes créés par ces derniers, mais nul, jusqu'à présent, ne s'était penché sur la combinaison de l'usage politique du selfie, popularisé par les téléphones portables, et leur diffusion sur le web.

C'est ce à quoi se consacre Alejandro Cartagena, artiste mexicain, en s'attachant à cet emploi contemporain de l'autoportrait par le très contesté Peña Nieto, président de son pays. Celui-ci aurait notamment acheté une bonne part de la presse pour qu'elle reflète une image positive de son action, et est impliqué dans une série de scandales financiers.

Les photos de *Enrique 2012-2018* sont tirées d'une section du site officiel de la présidence intitulée « *My Picture with the President* ». Ce seul titre fleurant bon le populisme.

Le livre a été imprimé sur un risographe, procédé à la fois esthétique et de médiocre qualité technique. Les selfies présidentiels sont reproduits en noir et blanc, contrastant vivement avec les images aux couleurs chatoyantes du site officiel. Face aux complaisants autoportraits présidentiels sont apposées de courtes phrases factuelles tirées de médias en ligne indépendants dépeignant l'action du gouvernement. Par exemple : « Le Peso s'est déprécié de 40,86 % en quatre ans face au dollar ». La source de chacune de ces sentences est dûment mentionnée.

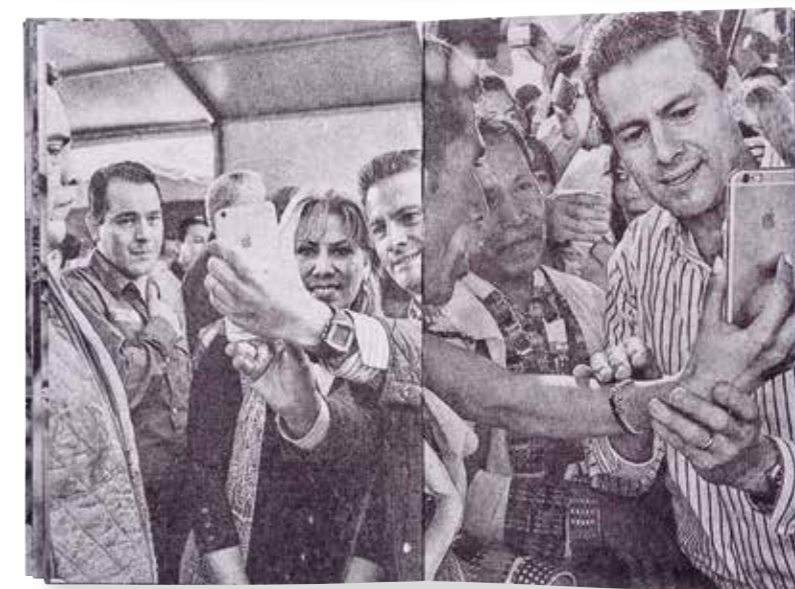
Dans sa forme, *Enrique 2012-2018* évoque les *protest books*, notamment japonais, des années 1960-1970. L'auteur utilise ici l'appropriation dans un but très particulier : la dénonciation. Mais plus largement, dépassant le cadre mexicain, Alejandro Cartagena nous invite à réfléchir à l'écart entre la communication, l'image que veulent donner nos dirigeants, et la réalité de leur action.

REVIEW

ENRIQUE 2012-2018

Alejandro Cartagena

Auto-publication, 2018
16,5 x 11,5 cm
60 pages



REAL NAZIS

Piotr Uklanski

Par Maria-Karian Bojikian



En 1999, Piotr Uklanski publiait *The Nazis*. Le livre, rapidement épuisé, et l'œuvre exposée, font scandale. Il s'agissait d'une collection de plus de cent soixante portraits d'acteurs dans des rôles d'officiers SS. La question de l'influence de la représentation cinématographique ou télévisuelle du troisième Reich sur notre perception de l'histoire était ainsi posée.

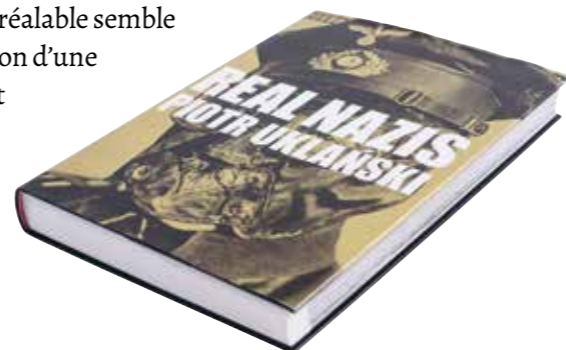
En 2017 paraissait *The Real Nazis*, second volet de ce diptyque. Comme le titre l'indique, il s'agit cette fois de photographies de véritables soldats nazis. Toutes cadrées en gros plan, en couleur ou noir et blanc. Ces images ont été collectées auprès des archives des armées américaine, britannique, ou allemande, de la Fondation August Sander, ou de sources anonymes. D'autres encore sont signées Walter Frenzt, photographe officiel de Hitler, auteur de près de trente pour cent des images des actualités cinématographiques allemandes (*Die Deutsche Wochenschau*), l'un des principaux organes de la propagande édifiée par Goebbels. Celui-ci a appliqué les méthodes théorisées en 1928 par Edward Bernays.

Si le premier opus de Piotr Uklanski ne comportait aucune note d'intention, tel n'est pas le cas du second. L'artiste polonais, petit-fils d'un prisonnier des camps de travail, note sa volonté de dénoncer la montée du « fascisme démocratique », du populisme. Dans ce but, il s'approprie des photogrammes, mais aussi des photographies de propagande de soldats nazis magnifiés, présentés comme des héros. Il ne donne pas à voir la violence génocidaire, mais la représentation d'une armée puissante.

Loin de *Guerre à la guerre!* d'Ernst Friedrich en 1924 ou de *War Primer* de Bertoldt Brecht en 1955, qui rendent « le réel problématique », c'est-à-dire visent à en exposer « les points critiques, les failles, les apories, les désordres », avec une distanciation temporelle, il n'y a pas ici « dys-position » des images, selon le mot forgé par Georges Didi-Huberman, mais juxtaposition.

Au-delà des uniformes, restent les visages. On est face à « la banalité du mal » telle que l'a analysée Hannah Arendt au procès d'Eichmann à Jérusalem. Le système totalitaire déshumanise l'homme en le dépolitisant. Mais il n'en reste pas moins « effroyablement normal ». « Ils étaient faits de la même étoffe que nous, c'étaient des êtres humains moyens, moyennement intelligents, d'une méchanceté moyenne : sauf exception, ce n'étaient pas des monstres, ils avaient notre visage », écrivait Primo Levi.

Avec ce dyptique, Uklanski part du prédictat qu'il n'est plus possible de croire à l'image comme preuve : elle n'est que manipulation. Il interroge les rapports entre image, réel et histoire et, *de facto*, notre relation à ces notions. Mais un savoir préalable semble indispensable. Si, depuis Marcel Duchamp, l'on sait que « la signification d'une œuvre réside non pas dans son origine mais dans sa destination », c'est la question de la pédagogie et de la transmission qui est ici posée.

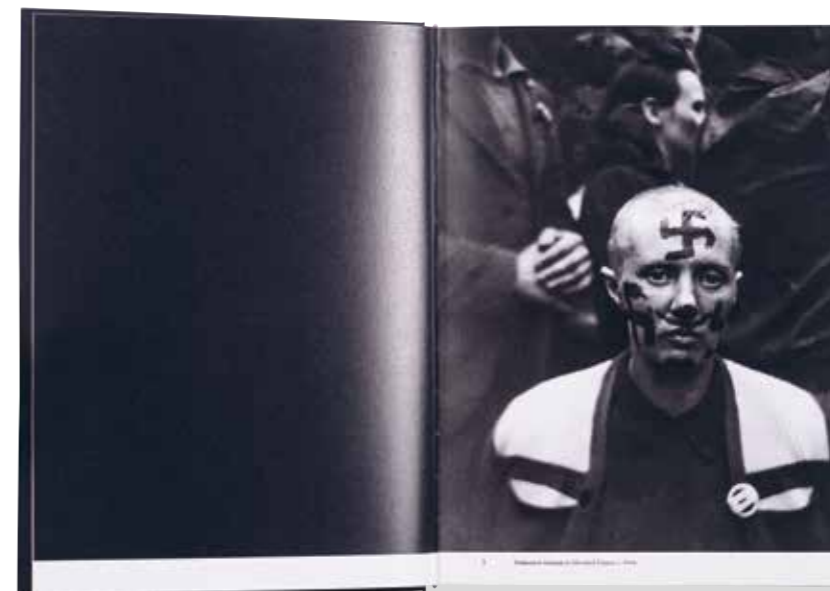


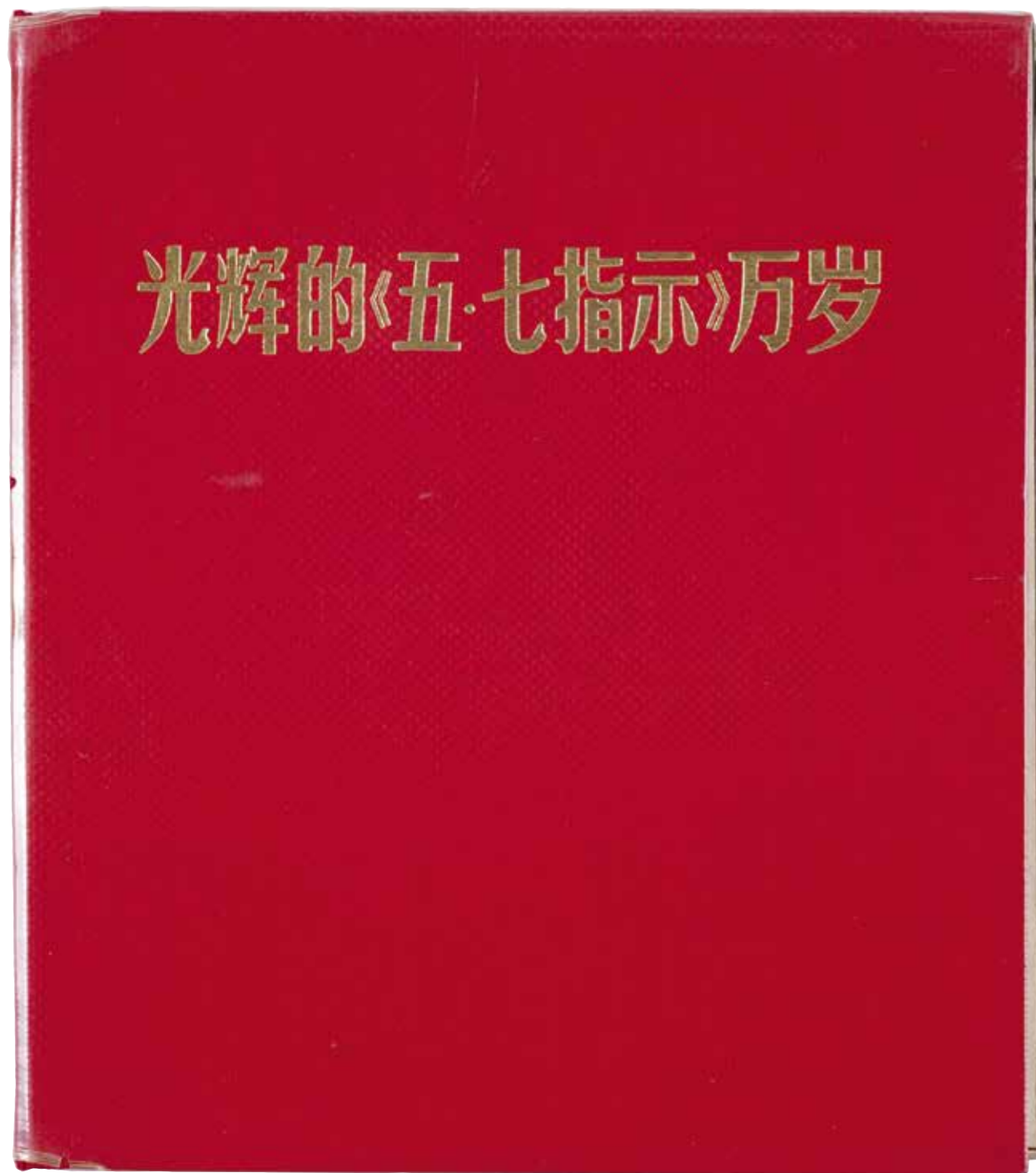
REVIEW

REAL NAZIS

Piotr Uklanski

Edition Patrick Frey, 2017
18,8 x 25,3 cm
272 pages





LONG LIVE THE GLORIOUS MAY SEVENTH DIRECTIVE

Entretien avec
Jeffrey Ladd



Comme la plupart des dictatures, la Chine a produit des livres photographiques de propagande exaltant ses supposées réussites face au modèle occidental. La maison d'édition Errata Books a reproduit l'un des plus emblématiques, *Long Live the Glorious May Seventh Directive*, publié en 1971, à la gloire de Mao et des réussites du régime, tout en occultant ses horreurs. Retour sur cette imagerie et analyse de l'importance de sa diffusion sous forme de livre.

Rémi Coignet : Dans la collection « Books on Books » des éditions Errata dédiée aux chefs-d'œuvre de l'histoire du livre photographique, vous avez récemment publié un volume dédié à *Long Live the Glorious May Seventh Directive*, ouvrage de propagande chinois de 1971. Pourquoi ce choix ?

Jeffrey Ladd : Les éditions Errata voulaient proposer deux études de livres de « propagande » d'États communistes dans cette collection. Nous avons choisi le chinois *Long Live the Glorious May Seventh Directive* et le cubain *A La Plaza Con Fidel*. Ces deux livres témoignent de styles et d'approches différents dans leur imagerie – l'un provenant du plus grand pays communiste et l'autre du plus petit. La publication de *Long Live the Glorious May Seventh Directive* coïncidait aussi avec le cinquantième anniversaire des débuts de la révolution culturelle en 1966, dont l'ouvrage original visait à vanter les vertus.

RC : Le livre glorifie la directive du 7 mai 1966 de Mao Zedong : pourriez-vous nous la résumer en quelques mots ?

JL : La directive du 7 mai se référait à une lettre envoyée par Mao Zedong à son conseiller Lin Biao dans laquelle il déclarait que l'armée devait créer de « grandes écoles » (aussi appelées « écoles cadres ») dans les régions rurales. Les citoyens seraient obligés de s'y présenter pour étudier les affaires militaires et politiques et s'engager dans des projets industriels et agricoles majeurs. En réalité, ces écoles étaient de gigantesques camps de travail où les gens étaient rééduqués selon les « critères convenus de la pensée socialiste ». Mao estimait que des éléments bourgeois s'étaient infiltrés dans le gouvernement et dans la société et qu'il devait, par cette directive, éliminer toute menace, y compris ses supposés rivaux au sein du parti communiste.

RC : De quelle manière ce livre vante-t-il la directive, et que ne montre-t-il pas ?

JL : Par l'emploi d'un style photographique totalement empreint de réalisme socialiste, la vie sous la Révolution semble idéale. Les gens sont heureux au travail, le paysage est magnifique, les fruits de leur labeur multiples ; l'harmonie règne partout, la peur a totalement disparu ; et il y a aussi la notion de pouvoir collectif, si profondément ancrée dans la société que chaque citoyen a l'impression d'être un contributeur nécessaire.

Ce qu'il dissimule est la réalité de millions d'individus envoyés dans ces écoles dirigées par des militaires, soumis à un dur labeur, à la torture, à la prison, aux humiliations publiques ou à l'exécution. Le nombre réel de personnes disparues pendant la révolution culturelle entre 1966 et 1976 est controversé mais on l'estime entre 1,5 million et 3 millions.



RC : En quoi, selon Errata, ce livre a-t-il la qualité de chef-d'œuvre ?

JL : « Chef-d'œuvre » est un terme très subjectif dans la mesure où il se trouve des dizaines de livres de propagande chinois très intéressants. Mais *Long Live the Glorious May Seventh Directive* est surtout important parce que c'est un ouvrage imposant, qui se tient de bout en bout. Il y a d'autres livres plus beaux que celui-ci, mais peu d'entre eux sont aussi complets. Il a été publié pour célébrer le cinquième anniversaire de la révolution et était associé à une importante exposition d'art et de photographie d'État. Cette dissonance entre le fait de marquer l'anniversaire de « succès » totalement fictifs et la terrible réalité le rend remarquable, même aujourd'hui, dans notre monde de réalités alternatives.



Long Live the Glorious May Seventh Directive
Books on Books #20

Essais de Chen Shuxia, Liu Ding, Carol Yinghua Lu
Errata Editions,
relié sous jaquette,
196 pages



Moises Saman
Discordia
SelfPublished, 2016

PROTEST AND PROPAGANDA BOOKS

Texte et sélection
de Dieter Neubert



À l'occasion du dixième anniversaire du FotobookFestival de Kassel, première manifestation au monde entièrement dédiée au livre de photographie, nous avons demandé à son directeur, Dieter Neubert, de sélectionner et commenter dix livres de propagande ou de protestation qui l'ont marqué.

Plutôt que de présenter des livres photographiques de propagande et de contestation classiques, j'ai préféré retenir des ouvrages parus au cours de la dernière décennie. Il semble que les photographes se concentrent de plus en plus sur les questions de démocratie et de pouvoir. Il est important pour eux de comprendre et de montrer ce qui se passe compte tenu des développements politiques inhumains et immoraux de notre monde. Photographes, auteurs et bien sûr activistes, ils sont nombreux à croire au pouvoir de la photographie du fait du rapport de proximité du médium à ce que nous pensons être vrai et réel. Préserver ou étendre son pouvoir signifie principalement que quelqu'un d'autre doit en faire les frais. Les photographes des livres présentés ici racontent des histoires d'abus de pouvoir économique et politique et leurs conséquences globales. Mais ce ne sont pas que des histoires. Ces livres proposent quelque chose de plus grand que la photographie : des images exceptionnelles, une dramaturgie de qualité, un séquençage subtil et un accord parfait entre les matériaux utilisés, le format et le contenu du livre, peuvent ensemble créer une composante invisible qui – dans le meilleur des cas – nous permettra de prendre conscience de ces développements malsains du pouvoir de l'homme sur l'homme, et de les surmonter. Parce que le livre de photographie est un outil de communication universel, il faut espérer que ces objets d'art seront à la portée du plus grand nombre partout dans le monde.

Luis Molina-Pantin
*Testimonies of Corruption:
A visual contribution to Venezuela's
Fraudulent Banking History*
Editorial RM, Mexico, Barcelona, 2018

Collectif
Witness, Kashmir 1986–2016
YAARBAL Press, New Delhi, 2017

Moises Saman
Discordia
Auto-publication, 2016

Vladislav Krashnoshek & Sergiy Lebedynskyy
Euromaidan
Riot Books, Madrid, 2014

Laura El Tantawy
In the Shadow of the Pyramids
Auto-publication, 2014

Giovanna Silva
Inch by Inch, House by House, Alley by Alley
Mousse Publishing, 2013

Veronica Fieiras
The Disappeared,
Riot Books, Madrid, 2013

Monica Haller
Riley and His Story: Me and My Outrage, You and Us
Onestar press F.lth & H.sslar, V.rnamo, 2009

Stanley Greene
Black Passport
Schilt Publishing, Amsterdam, 2009

Geert Van Kesteren
Baghdad Calling
Epsiode Publishers, Rotterdam, 2008

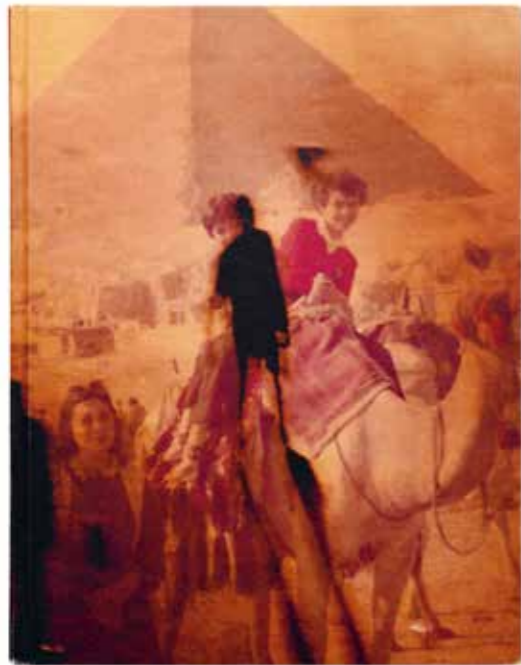
KASSEL



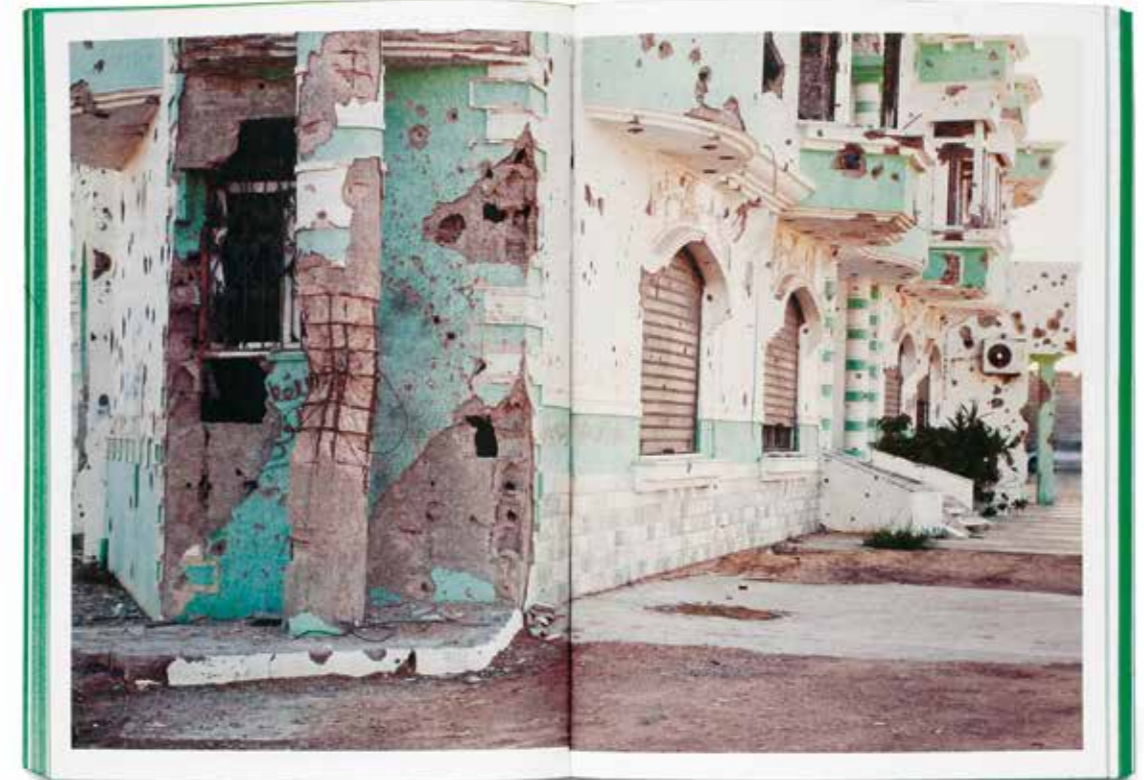
Veronica Feiras
The Disappeared
 Riot Books, Madrid, 2013



Monica Haller
*Riley and His Story:
 Me and My Outrage, You and Us*
 Otnestar press F.lth & H.sslr, V.rnamo, 2009



Collectif
Witness, Kashmir 1986-2016
YAARBAL Press, New Delhi, 2017



Giovanna Silva
Inch by Inch, House by House, Alley by Alley
Mousse Publishing, 2013

BARÓN

LOS ÚLTIMOS DÍAS VISTOS DEL REY

Concept / **Julian Barón**

Textes de **Horacio Fernández, Javier Ortiz-Echagüe et Maria Martin-Núñez**



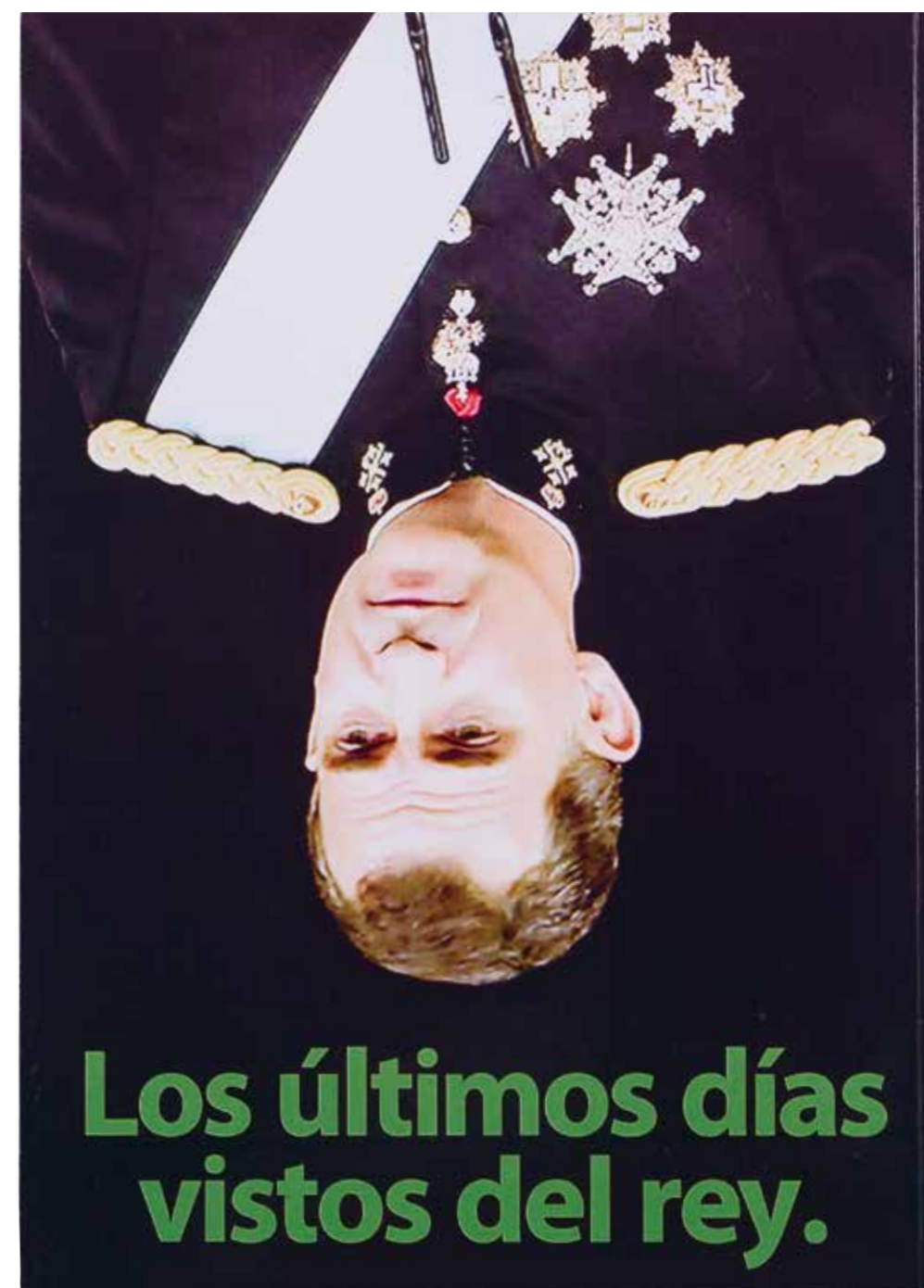
En 1975, en Espagne, le ministère du tourisme et de l'information (*sic*) publiait deux étranges livres de propagande : *Los últimos días de Franco vistos en TVE* et *Los primeros días del Rey vistos en TVE* – la TVE étant la télévision publique du pays. Ces ouvrages ont été diffusés massivement. Ils sont conçus suivant un principe peu conventionnel pour une institution : reproduire des photographies d'écran de télévision relatant les événements. En 2014, lors de l'abdication de Juan Carlos en faveur de son fils Felipe VI, également retransmise par la TVE, Julian Barón a décidé de réitérer, mais dans un but évidemment anti-propagandiste, le dispositif de 1975.

Les trois ouvrages sont ici mis en parallèle et commentés.

BIOGRAPHIE

Julien Barón a suivi une formation en ingénierie industrielle et a travaillé en tant que responsable qualité dans une entreprise de signalisation routière jusqu'en 2007, date à laquelle il a quitté son poste et rejoint le Blank Paper Collective (Madrid). De 2008 à 2015, il a occupé les postes de directeur et d'enseignant de photographie à Blank Paper Escuela Castellón, à Valence et en ligne.

Au cours de la dernière décennie, il a développé un travail visuel en réaction à un contexte sociopolitique agité en ayant recours à la photographie, la vidéo, le collage sonore, les installations ou les livres en parallèle à l'enseignement et la coordination de projets à caractère didactique.



ET LA VIE REPREND SON COURS...

Texte de Horacio Fernández

Il paraît que Franco se révoltait au cours de ses derniers jours. On raconte qu'il disait : « Qu'il est difficile de mourir ! ». Peut-être n'est-ce qu'une légende, mais il est vrai que son agonie fut longue. Plusieurs infarctus, trois opérations en grande urgence, des ablations... Une boucherie chirurgicale qui le maintint des semaines avec un pied dans la tombe. Tant que ce fut possible, on cacha la situation, comme cela se fait toujours. Cependant, il y eut beaucoup d'images. Les médecins photographièrent son corps épuisé, une charcuterie pleine de tubes, publiée ensuite dans les médias à sensation. Il existe aussi des documentaires. On peut encore les voir sur Youtube, accompagnés de bruyantes bandes sonores. La télévision retransmit en direct beaucoup de ces dernières heures et à partir de ces enregistrements furent réalisés des documentaires et deux livres de photographies de propagande.

Rien de nouveau sous le soleil. Bien avant les livres de photographies consacrés à la mémoire d'Eva Perón ou de Staline, on avait décrit les heures funèbres de quelques rois, héros ou saints. Au siècle dernier, les arts plastiques cédèrent la place à la photographie, laquelle devint ce qu'en d'autres temps on appelait la peinture historique. C'est aussi le cas ici, avec une différence : presque toutes les photographies des livres franquistes furent prises « face au moniteur qui retranscrit à plusieurs reprises en vidéo la chaleur vive du souvenir ».

A la fin des livres figurent des appareils photo sur leurs trépieds face à l'écran d'un téléviseur, au milieu de salons vides et de machines bourdonnantes. Mais cela ne signifie pas que ce soient les machines, en tout cas elles seules, qui aient fait les images. En réalité, « la chaleur vive du souvenir » est l'œuvre du photographe qui a fait un pas en arrière pour fixer ce discret autoportrait technologique : Fernando Nuño. Sans doute l'humour noir qui se dégage de nombreuses pages est-il aussi le sien. C'est à lui que l'on doit la lourde dalle sépulcrale qui vole en apesanteur dans l'espace sidéral, les changements de plan qui se transforment en fascinants photomontages, les diableries de la couleur, parfois hallucinations, parfois pièges, comme dans les bleus tristes que masquent d'encore plus tristes blancs et noirs.

A défaut de la solennité d'un requiem en fond sonore, les photos de Nuño cessent d'être des documents pour devenir des déformations. Caricatures et déguisements. Expressions de l'ennui. Innombrables uniformes militaires et vêtements sacerdotaux, sans parler des mantilles et des capes, des gants blancs et des gabardines marron. A l'exception de Son Excellence défunte, tout bouge et se floute, avant même d'avoir été photographié et après l'avoir été.

Sur la couverture du deuxième tome, les regards méfiants et les expressions mélancoliques dominant. Après l'enterrement, une fois bouclé et bien bouclé le peu qu'il reste du dictateur, la vie reprend son cours, comme dans la chanson de Julio Iglesias. Un roi impatient se fait couronner au milieu de zombis qui applaudissent à leur propre enterrement. Il reçoit des dignitaires étrangers aux parures tapageuses et préside un défilé de fantômes flous qui baissent la tête avant de retourner à toute allure dans leurs tombes, et c'est peut-être là la séquence la plus macabre de ces livres.

Avant que n'apparaissent à nouveau les appareils solitaires faisant l'histoire, est représenté un dîner de gala, point culminant du roman-photo, où se trouve le gibier habituel. Aux côtés de l'heureux couronné, Grace Kelly s'amuse et tous lèvent leur verre, certainement à sa santé.



Los últimos días vistos del rey

RÉGIME VISUEL

Texte de Javier Ortiz-Echagüe

Los últimos días vistos del rey (2014) clôt le cycle que Julián Barón ouvre avec *C.E.N.S.U.R.A.* (2011) et qui passe par *Dossier Humint* (2013) et *Tauromaquia* (2014). De fait, plusieurs de ces travaux furent présentés aux Rencontres de la Photographie d'Arles en 2015, sous la forme d'une seule installation unitaire appelée « Régimen visual ». Un titre qui fait référence à la tentative, initiée dans ces projets, de mettre en évidence l'ensemble des ressources visuelles et communicatives utilisées dans notre société pour créer une image « déterminée », susceptible de maintenir l'hégémonie politique et économique en vigueur. Un ensemble qui n'est pas arbitraire, mais qui dessine tout un « régime de l'image », en lien direct avec le régime politique né en Espagne après la mort du général Franco en 1975.

Le point de départ de Julián Barón est la photographie, mais son travail a fini par s'élargir vers d'autres espaces en lien avec la pédagogie de l'image. Pour y parvenir, il a renoncé à la qualité des matériaux que l'on associe habituellement à des contextes institutionnels déterminés. Face à la « richesse » d'images des musées et des galeries commerciales, Barón a choisi de façon radicale ce que Hito Steyerl appelle les « images pauvres » : des images prises sur internet, qui ne sont pas « originales » mais maintes et maintes fois copiées, et qui ont « vécu », en circulant sur la toile. Dans les projets qui constituent « Régimen visual », il y a des images délibérément ratées, qui cachent plus qu'elles ne montrent : des photographies prises avec un violent flash (*C.E.N.S.U.R.A.*) ; des captures d'écran d'ordinateurs, imprimées, photocopiées et re-photocopiées (*Tauromaquia*) ; ou des photographies d'un téléviseur où apparaît la texture artificielle propre aux écrans (*Los últimos días vistos del rey*).



Il est ainsi mis en évidence qu'il n'y a aucune expérience directe de la réalité dans ce régime, mais que tout provient au contraire du recyclage d'images préalables et de stéréotypes visuels. Il apparaît aussi que les images que propose Julián Barón ne prétendent pas faire l'objet d'une contemplation esthétique, mais cherchent à provoquer la réflexion et l'action directe sur le monde.

TORDRE LE RÉEL : INSTANTS DE MÉMOIRE

Texte de Maria Martin-Núñez

Seule la princesse Léonor, qui regarde la caméra avec méfiance tout en saluant depuis le balcon royal, semble remarquer, à l'autre extrémité de l'écran, Julián Barón accroupi comme un chasseur, cherchant le moment juste pour tirer, tandis que le reste de la famille est tout occupé à remplir son rôle institutionnel. Cet instant photographique dans *Los últimos días vistos del rey* vient rompre le flux d'une cérémonie conçue pour sa retransmission télévisée, remettant ainsi en cause son langage hégémonique. Il arrête le temps là où le regard cathodique ne se pose jamais : dans l'engrenage technique qui « par erreur » fait effraction dans le plan, dans les regards furtifs, ou dans ces interstices où les masques tombent. Il capture, recadre et prend le dessus dans des images initialement créées pour une consommation bien réglée et tranquille ; il les fige sur des pages vert chrome et, tout en mettant en évidence l'artifice du plateau, crée un jeu infini de rythmes et une rhétorique visuelle qui ne manque pas d'ouvrir sur de nouvelles significations. La photographie gèle, révèle et conserve quelque chose que l'œil ne peut retenir et que la télévision en direct engloutit. La photographie tord le réel. Le réel en tant que paradigme de la retransmission télévisée. Et le réel en tant qu'institution anachronique et anti-démocratique.

Le travail de Julián Barón, comme celui d'autres photographes de sa génération, ne peut se comprendre hors du contexte de crise qui, à partir du domaine économique, a produit des métastases dans les secteurs social, politique, judiciaire, médiatique et institutionnel, secouant les structures démocratiques espagnoles les plus élémentaires de ces dernières années. La crise, comme un prisme, absorbe, tord et rejette certaines visions du réel émergent du contenu, de ce qui se raconte, mais – plus important encore si c'est possible – de la forme, subvertissant les langages des médias dominants ainsi que les structures de financement et de diffusion traditionnels. Le style documentaire classique – comme la retransmission télévisée – est aussi facile à décrypter que rapide à consommer. Il se révèle de ce fait peu indiqué pour questionner le pouvoir et le fouiller de fond en comble, car c'est de lui qu'il se sert pour trouver sa légitimité. Questionner son langage est la façon de le mettre en cause, de le dénoncer.

Enfin, à ces deux crises – celle du quoi et celle du comment – s'en ajoute une troisième, structurelle cette fois. Le manque de soutien institutionnel de la photographie pendant les pires années de la crise a obligé cette génération de photographes à créer et à tisser ses propres réseaux de collaboration dans toutes les phases du processus, de la création à l'édition, de la publication à la promotion. Organisées en collectifs comme Blank Paper, auquel appartient Julián Barón, et avec la volonté d'internationalisation leur travail, elle a réussi à surmonter le retard historique et artistique auquel quarante années de franquisme l'avait condamnée.

Los últimos días vistos del rey peut se lire comme le résultat de cette triple crise qui a permis à la photographie de s'échapper de ses propres prisons pour réveiller notre regard.



IMAGES DE HASSAN LE COMBATTANT

Texte par Hannah Darabi



Les pouvoirs quels qu'ils soient aiment à se choisir des images iconiques. Hannah Darabi décortique ici l'usage de l'image d'« Hassan le combattant » réalisée par Alfred Yaghoubzadeh et largement utilisée par le régime iranien comme symbole du martyr. À l'instar du portrait du Che par Korda ou du « Molotov Man » de Susan Meiselas, cette image a échappé à son auteur pour devenir un outil de propagande.

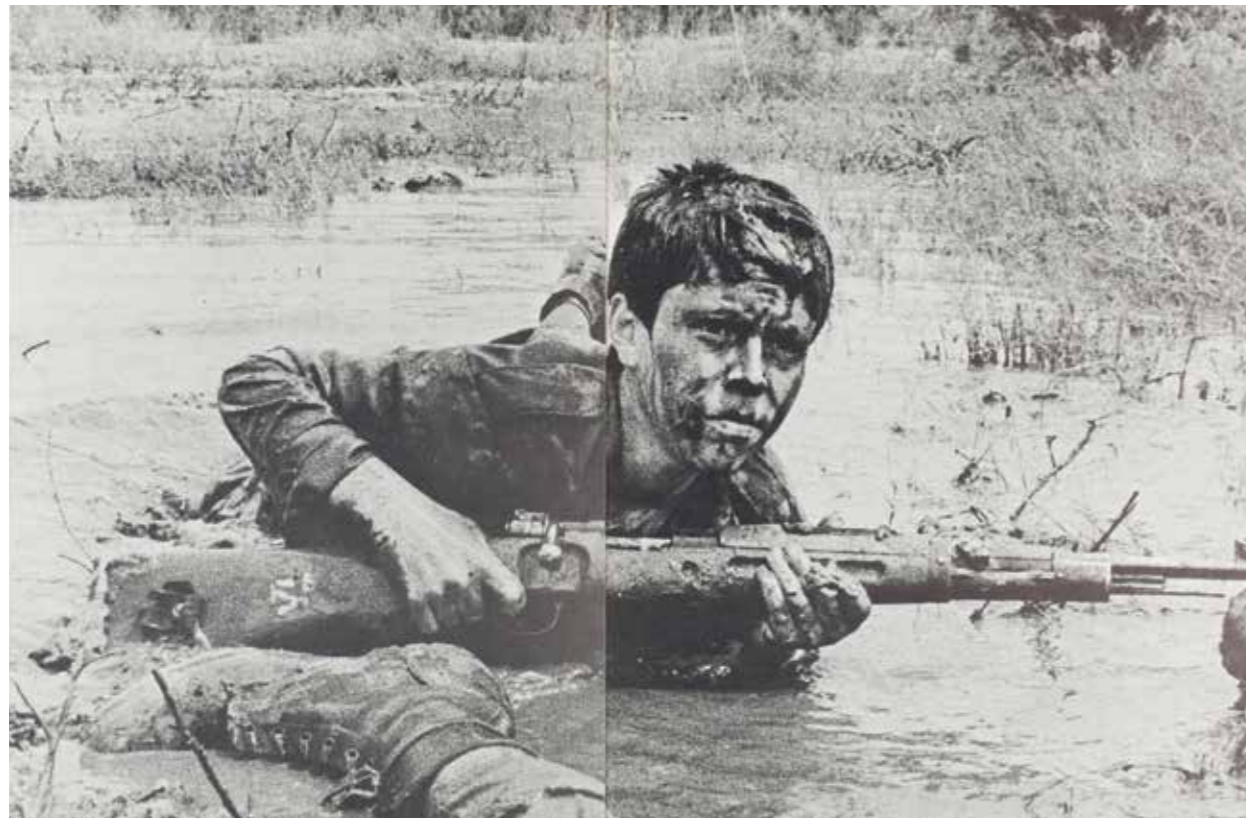
Hannah Darabi prépare une exposition intitulée « La jaquette blanche, les livres de propagande iraniens (1979-1983) » qui sera présentée à Paris au Bal en janvier 2019.

Il y a quatre ans, la trouvaille de *Allah Akbar*, le livre de Shahrokh Hatami sur la révolution iranienne de 1978-1979, a suscité en moi le désir de développer une collection sur les livres de 1979 à 1983 en Iran. Une courte période de liberté d'expression au début du gouvernement islamique mène à la publication de milliers de fanzines politiques, un nombre important de livres de photographie, et des revues culturelles à grand tirage. Ces livres produits en urgence, auto-publiés, ou édités par des maisons d'édition indépendantes, ou des institutions officielles (ministère de la culture, bureau de propagande de la guerre, etc.) reflètent principalement deux événements majeurs de cette période : la révolution et la guerre entre l'Iran et l'Iraq qui la suit.

Ces événements bouleversants soufflent un vent nouveau sur la photographie documentaire iranienne. L'usage de l'image photographique dans les affiches de propagande, les fresques, les livres scolaires ou les timbres de cette époque soulignent l'importance pour le gouvernement de construire un imaginaire à travers un corpus visuel du pouvoir islamique et sa force idéologique. Cette démarche née durant les premières années de la révolution se poursuit avec la construction d'une vision héroïque de la « défense sacrée »¹ et du sacrifice de soi durant la guerre Iran-Iraq, comme en témoigne la photographie du jeune soldat Hassan Jangjoo (Hassan le combattant) d'Alfred Yaghoubzadeh², qui fut reproduite sur de multiples supports pour en faire une icône du martyr (pour moi, elle reste toujours une image de mes livres scolaires). Hassan, à peine quatorze ans au moment où est prise la photographie, est un engagé volontaire, un exemple parmi les milliers de soldats adolescents faisant partie des destinataires de cette propagande visuelle.

La photographie documentaire trouve sa place dans les livres de cette époque, mais ce n'est pas sa valeur de document qui est réellement investie. L'image est au service d'émotions politiques : elle sert à provoquer, bouleverser, et finalement éveiller chez le spectateur le désir de participer. Aussi, les images qui, comme celle de Hassan Jangjoo, ont cette qualité d'éveiller une excitation, se retrouvent-elles dans plusieurs livres de cette période. Or, si l'on considère que le sens de la photographie est indéterminé, et que la même image peut transmettre des messages variés, selon les circonstances de sa représentation, chaque livre révèle, pour une même image, quelque chose de différent.

La photo de Hassan apparaissant en pleine page dans les livres auto-publiés de Yaghoubzadeh, *Faces of war* et *War - Two reports on the Iran - Iraq war*, renvoie au regard romantique porté sur une guerre sanglante se déroulant dans son pays natal. Dans l'une de ces pages, un petit



HASSAN

EXPOSITION

Hannah Dharabi,
« La jaquette blanche »

Les livres de propagande
iraniens (1979-1983)

Janvier-Février 2019
Le BAL (Paris)

Titre : *L'Enfant, la foi, la libération*

Photographe : Collectif
Editeur : Iran Air
Année : 1981
Technique : Couverture souple, 156 pages
Format : 28 x 21,7 cm

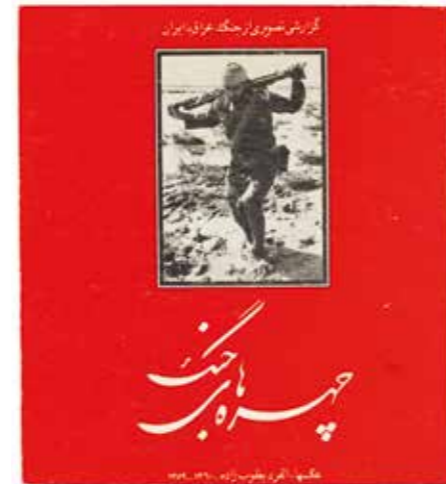
Cet ouvrage est le catalogue d'une exposition sur les enfants organisée par la compagnie aérienne Iran Air, à l'occasion de l'année de l'enfance en Iran. Les photos proviennent de différents photographes et évoquent surtout la vie des enfants dans des situations critiques. Les premiers chapitres représentent des enfants défavorisés des villes ou de la campagne, avant et après la révolution. Un chapitre entier est consacré au rôle des enfants pendant la révolution de 1978-1979, et à leur participation à celle-ci aux côtés de leurs familles. Les derniers chapitres traitent de la présence des enfants et des adolescents pendant la guerre Iran-Iraq, à la fois combattants et en proie à la souffrance. À cette époque, la photographie et le cinéma iranien représentaient souvent des enfants et les photographes comme Kaveh Golestan ou des cinéastes comme Abbas Kiarostami évoquent les problèmes sociaux à travers des scènes où les enfants jouent le rôle principal.



Titre : *Faces of war, A pictorial report on the Iraq - Iran war 1980 - 1981*

Photographe : Alfred Yaghoubzadeh
Editeur : Auto-publié
Année : 1981
Technique : Couverture souple, 112 pages
Format : 22,5 x 21 cm

Premier ouvrage monographique d'Alfred Yaghoubzadeh, auto-publié, ce livre documente les différents aspects de la guerre Iran-Iraq. Yaghoubzadeh a à peine 20 ans à cette époque, et choisit la photographie comme moyen de participer à cette guerre. « Certains partaient pour se battre, les médecins soignaient les gens, les boulangers leurs préparaient à manger, et moi, je prenais des photos », dit-il. Il travaille en tant que photographe indépendant et n'a alors pas d'autorisation pour accéder au front. Dans une ambiance de contrôle et de paranoïa sous le nouveau gouvernement, et afin d'attirer leur confiance, Yaghoubzadeh utilise son livre pour communiquer avec les combattants présents sur le terrain.



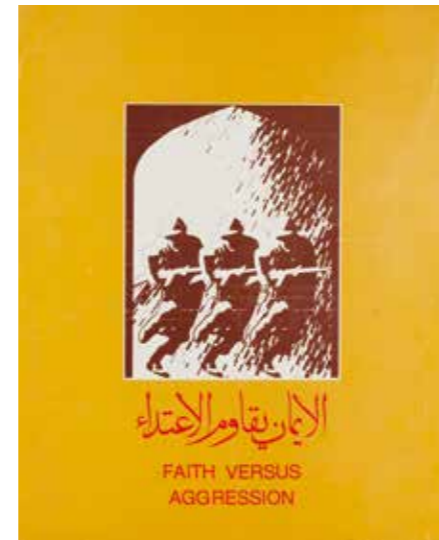
Le texte accompagne la photographie : « Il avait quatorze ans, et combattait à côté de ses grands frères. Environs d'Ahvaz³ ». Ce texte est une déclaration du photographe à propos de l'importance de la personne photographiée. Dans le livre scolaire ou dans *Faith versus aggression*, la photo de Hassan au contraire s'inscrit dans une mise en page chargée, en relation à d'autres images ou textes. Ici, l'acte du combat est considéré comme sacré, et le sacrifice comme un élément déterminant de la victoire. Le texte figurant sous la photographie de Hassan dans le premier livre, ainsi que la citation de l'Ayatollah Khomeini dans le second, affirment bien ce point de vue. Le livre *The imposed war*, malgré son intention de communiquer les idées du

gouvernement islamique au monde occidental, témoigne d'une approche scientifique à l'égard du sujet de la photographie de guerre. Il fait partie des rares livres de cette époque qui met en évidence le rôle des images en tant que document. La photo de Yaghoubzadeh devient une image parmi d'autres de l'histoire de cette guerre, une image montrant le fragment d'un événement irreprésentable. Finalement, le catalogue de l'exposition « L'enfant, la foi, le libération » met en lumière un autre aspect de cette image : Hassan, soldat de l'islam, est avant tout un adolescent, pris dans une situation tout à fait inadéquate pour une vie de son âge.

Titre : *Faith versus aggression*

Photographe : collectif (non mentionné)
Editeur : Conseil de la Célébration du Troisième Anniversaire de la Victoire de la Révolution Islamique
Année : 1982
Technique : Couverture souple, 94 pages
Format : 30 x 24 cm

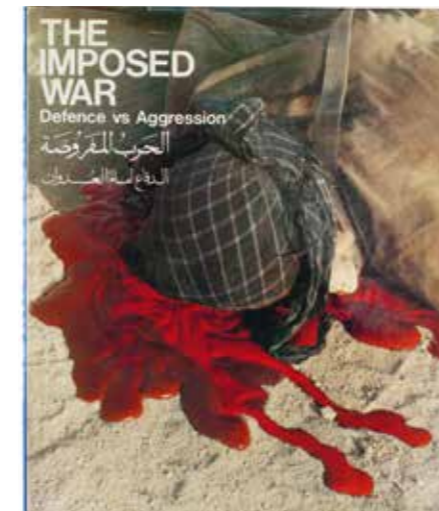
Ce livre collectif, publié en 1982, est constitué de six chapitres. Parmi les livres de propagande iraniens touchant à la guerre Iran-Iraq, on peut distinguer, en fonction de leur année de publication, deux approches. Les livres publiés entre 1980 et 1982 mettent en avant le fait que la guerre a été imposée à l'Iran: l'utilisation de photographies de soldats tués est inspirée par l'iconographie chiite, mettant l'accent sur les questions de la « victime » et du « martyr ». Dans les livres produits après 1982 (quand l'Iran commence à récupérer ses territoires occupés par l'Iraq), est véhiculé une vision plus assurée et victorieuse de cette guerre. *Faith versus aggression* se place dans cette seconde catégorie. En justifiant « la défense sacrée », chaque chapitre construit l'image forte d'un nouveau gouvernement islamique.



Titre : *The Imposed war, Defence vs aggression, Vol. 1*

Photographe : collectif
Editeur : Conseil Suprême de la Défense de la République Islamique de l'Iran
Année : 1983
Technique : Couverture cartonnée + jaquette, 208 pages
Format : 29,5 x 24,6 cm

Cet ouvrage est le premier volume d'un ensemble de livres photos se concentrant sur le sujet de la guerre Iran-Iraq. Cet ensemble a été conçu en portant une attention particulière à la documentation, au graphisme (choix du papier et de la reliure notamment), ainsi qu'à la qualité de l'impression. Le premier volume est uniquement en anglais et s'ouvre par le côté gauche, révélant l'intention de l'éditeur de toucher une audience étrangère. Les cinq volumes suivants sont ensuite publiés chaque année jusqu'en 1989, correspondant à la fin de la guerre. Les volumes 7 à 10 n'apparaîtront qu'après 2007.



Titre : *Manuel scolaire d'arts plastiques (CM1, CM2)*

Editeur : Ministère de l'éducation
Année : 1982
Technique : Couverture souple, 180 pages
Format : 21,7 x 17 cm

Après la révolution de 1978-1979, « la force révolutionnaire islamique » impose rapidement sa place dans tous les organismes gouvernementaux. Les lois et les valeurs islamiques prennent une grande importance et plusieurs réformes sont envisagées en ce sens. Le système scolaire est également confronté à ces changements : les anciens instituteurs sont licenciés, certains étudiants jugés anti-révolutionnaires sont renvoyés, et le contenu des livres change petit à petit, en vue de diffuser les nouvelles valeurs islamiques. Chaque livre commence par une introduction adressée aux enseignants. Celle du livre d'arts plastiques, en insistant sur l'importance de « l'art transcendantal », et en posant « Allah » comme la source de toutes les beautés, exige des enseignants qu'ils protègent leurs élèves des « mauvaises » influences.





SMALL CHANGE

ERIK KESSELS

SMALL CHANGE : QUAND L'AUTOCENSURE SUR INTERNET FRÔLE LE RISIBLE

Texte de Alexia Guggémos



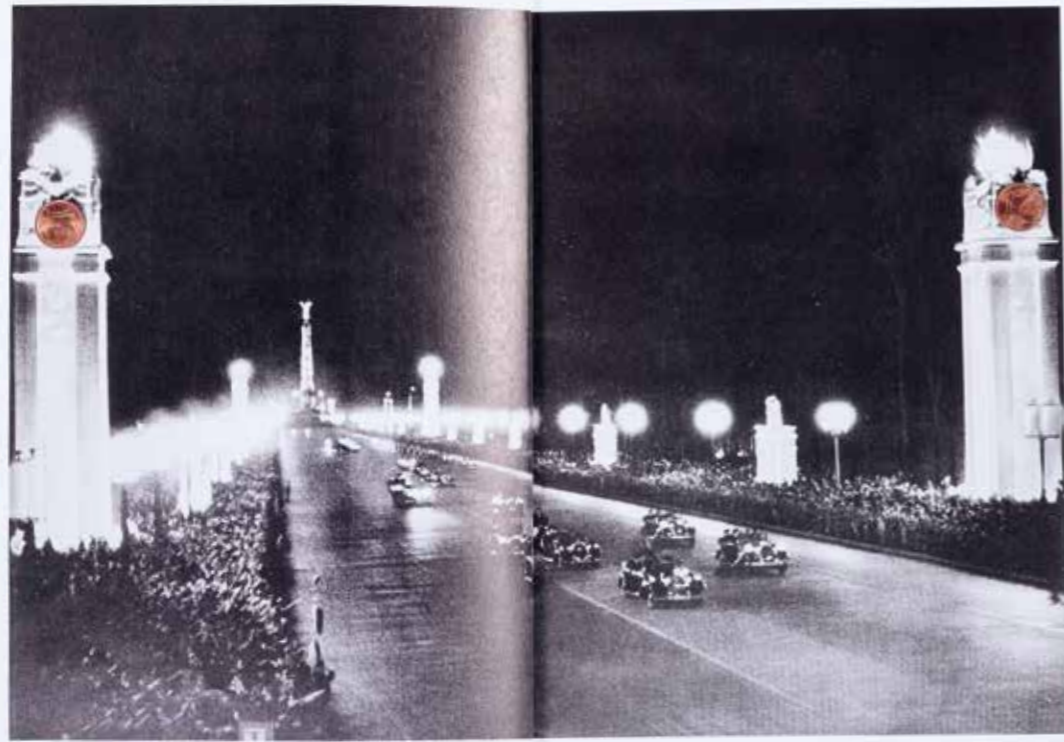
Erik Kessels, grand collecteur d'images, âgé de 52 ans, a la censure photographique sur internet en ligne de mire. Depuis deux décennies, le directeur artistique de l'agence de communication KesselsKramer à Amsterdam traque les erreurs dans « l'épaisseur des signes », chère à Roland Barthes, ces incongruités qui, soudain, changent le réel. *Small Change*, publié en 2016, est le fac-similé d'un catalogue de ventes en ligne d'icônes nazies dont les visuels ont été criblés de pièces de monnaie pour mieux masquer l'inmontrable. Une anomalie de plus dans son collimateur...

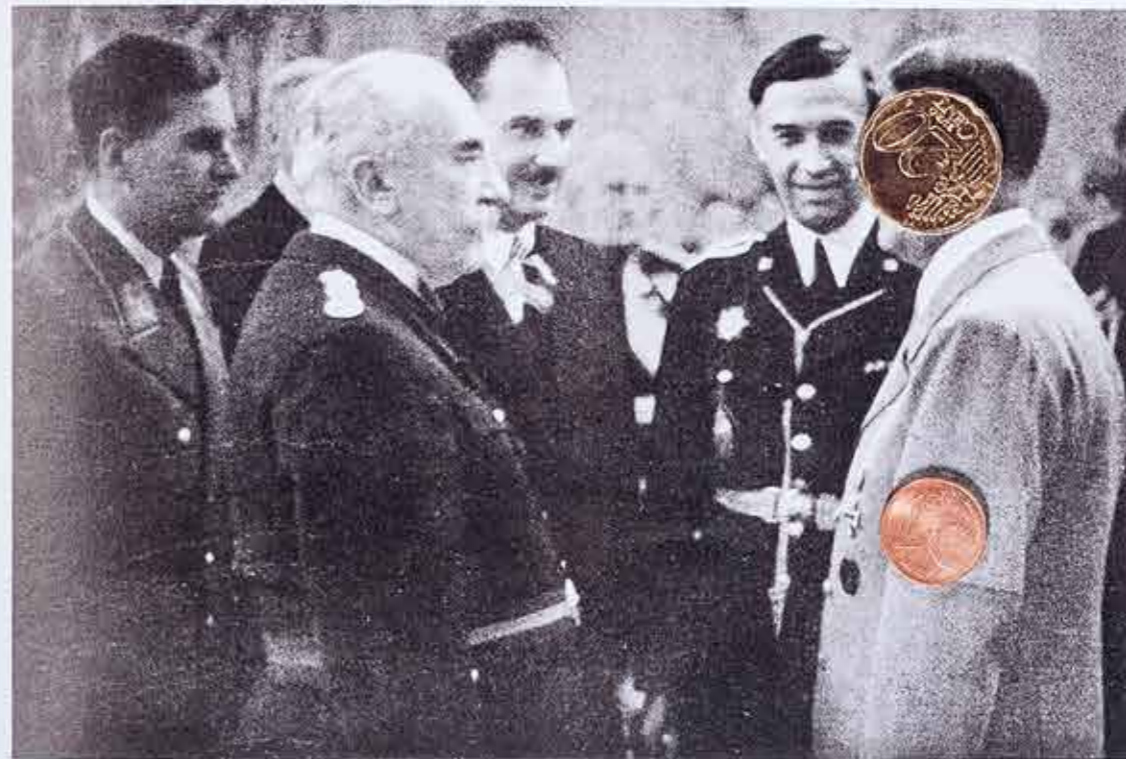
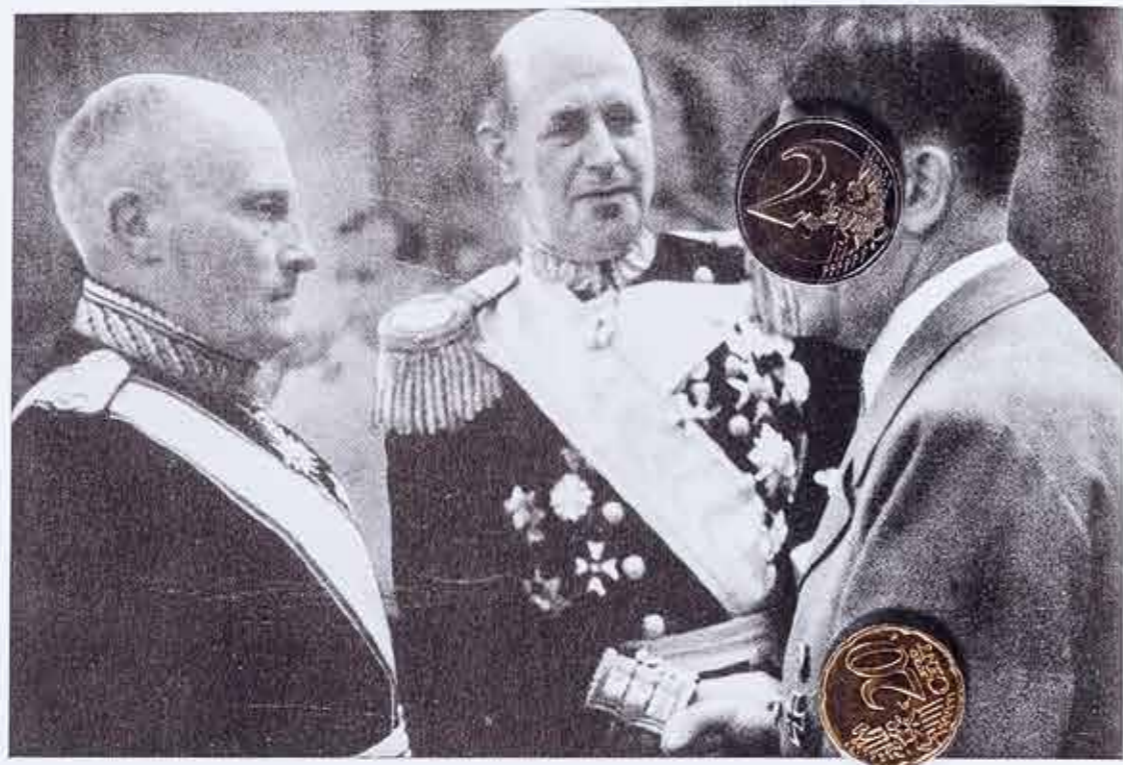
Le Führer attentif entouré d'enfants souriants : c'est l'une des images de propagande imaginée par Heinrich Hoffmann, l'iconographe attitré d'Hitler. Cette photographie, repérée par l'artiste néerlandais lors d'une de ses explorations coutumières de la toile, figurait dans une vente *only online* où il suffit aux acheteurs potentiels de se connecter à internet pour enchérir anonymement derrière leur écran. Mais le cliché attire aussitôt son attention : à la place du visage du dictateur à la moustache... une pièce de vingt centimes ! Les lots suivants réservent eux aussi leur part d'étrangeté : un haut-dignitaire nazi tient dans ses bras une petite fille blonde, une nouvelle pièce jaune dissimulant la croix gammée de son brassard ; une armée de soldats nazis, dont les visages sont parsemés de pièces de cinq, dix ou vingt centimes, fait face à un monumental aigle allemand...

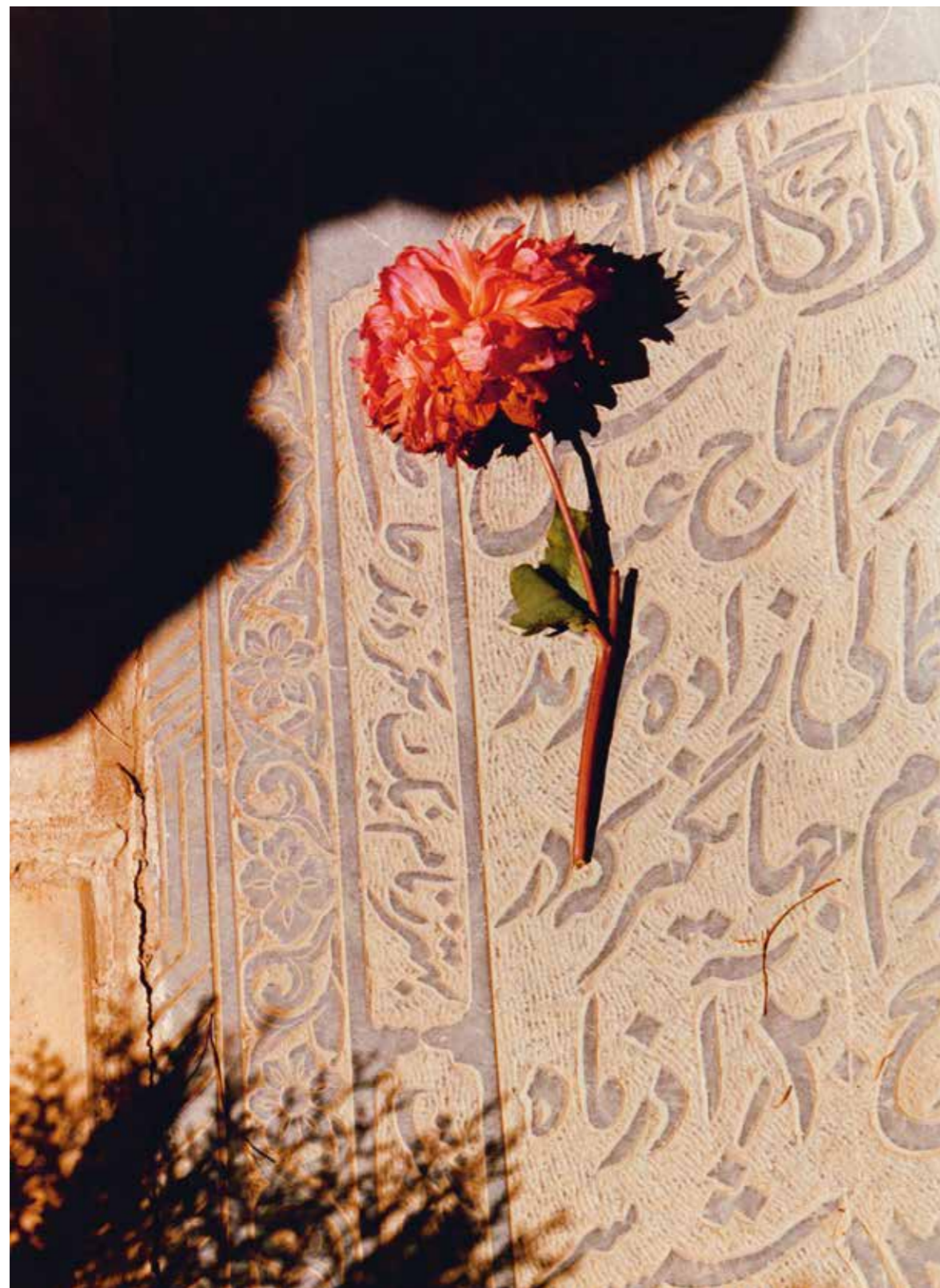
Ces stigmates sautent aux yeux du collectionneur, qui s'est fait connaître en France à l'occasion des 47^{ème} Rencontres de la Photographie à Arles, avec son exposition intitulée « L'art d'embrasser le hasard et les erreurs ». Les images d'archives ont en effet été ainsi caviardées par leurs vendeurs pour échapper à la législation française, qui prohibe la mise en vente d'objets nazis si leurs symboles ne sont pas cachés à la vue du public. Aussitôt, Erik Kessels, à l'affût de la moindre de ces « parfaites imperfections » — comme il nomme ses « trouvailles » — reproduit le catalogue de vente. Celui pour qui « le succès, c'est la capacité d'aller d'échec en échec sans perdre son enthousiasme », pointe ainsi dans *Small Change*, avec sarcasme, la censure des images qui envahit les réseaux sociaux, parfois jusqu'à l'absurde.

Et l'actualité lui donne souvent raison, surtout quand la morale prend le pas sur la loi. Interdits désormais, les « organes génitaux » ou les « fesses entièrement exposées » : les algorithmes de Facebook ont ainsi exclu dès 2011 « L'Origine du Monde » (1866) de Gustave Courbet, puis les clichés érotiques d'Helmut Newton en 2016, avant qu'une statue du dieu Neptune exposée Piazza Maggiore en Italie ne soit à son tour considérée comme trop « sexuellement explicite ». Les sculptures de nus en polyester et fibre de verre de l'Américain hyperréaliste John De Andrea n'ont pas dérogé à la règle en 2018, le compte de la galeriste Nathalie Vallois ayant été fermé sans sommation.

Small Change
Erik Kessels
Kesselskramer
19 x 26,5 cm
64 pages







LA FACE CACHÉE DE LA MODE

Par Harley Weir



La photographie et Louis Vuitton, c'est une longue histoire, dont les plus belles pages ont été écrites par Jean Larivière et Annie Leibovitz. Focus sur la collection « Fashion Eye », qui s'enrichit de cinq nouveaux titres.

« Nous sommes la seule maison de luxe à être aussi maison d'édition », explique Julien Guerrier, directeur des Éditions Louis Vuitton qui a lancé la collection « City Guide » il y a tout juste vingt ans. Résultat d'une commande sous forme de carte blanche, les images y jouent le rôle d'une respiration. A ces trente titres édités depuis 1998 et dont le volet visuel est confié depuis cinq ans à Tendance Floue, s'ajoute depuis 2013 « Travel Book », une collection mettant des artistes visuels internationaux à l'honneur.

Fidèle à ses trois fondamentaux – le voyage, l'art et la mode –, Les Éditions Louis Vuitton ont imaginé en 2016 une nouvelle collection dédiée à la photographie. « L'idée est d'aborder un lieu – une ville, un pays, ou encore une œuvre de land art comme le *Cretto i Burri* en Sicile – par le prisme d'un photographe de mode ». Décalée et audacieuse, cette collection ne se concentre pas seulement sur les images de mode, mais explore aussi des archives, comme celles de Guy Bourdin à Miami, ou résulte de commandes, comme à Kourtney Roy en Californie, dans la continuité de son travail personnel. Sans s'interdire non plus de revisiter le passé, comme le début du ^{xx}^{ème} siècle avec le Baron Adolph de Meyer, pionnier de la photographie de mode, avec ses images réalisées au Japon, dont l'album est en cours d'édition.

Dans l'esprit des précédents ouvrages, les cinq nouveaux opus de la collection « Fashion Eye » disposent d'une couverture toilée et de pages aux bords arrondis, signes de reconnaissance de tous les ouvrages de la maison de luxe. Mais les Éditions Louis Vuitton ne s'enferme pas pour autant dans la standardisation : chaque corpus d'images bénéficie d'un traitement graphique et d'un papier spécifiques. « Nous nous devons de soigner le moindre détail parce que le livre est un objet physique porteur d'émotion ». Certains livres, comme celui réalisé cette année à partir des archives du Japonais Kishin Shinoyama, sont le résultat de véritables prouesses techniques. Si, à la prise en main, *Silk Road* par Kishin Shinoyama est identique aux autres, il comprend en fait trois cents pages – et non pas une centaine – car le papier choisi est particulièrement fin. « Sans déroger à la qualité puisque les pages ne sont pas transparentes pour autant ».

On retrouve cette liberté de ton dans le choix des auteurs. Ainsi, les cinq ouvrages qui paraissent cet automne alternent jeune génération – avec Harley Weir, Paul Rousteau et Quentin de Brie, respectivement pour l'Iran, Genève et Bali – et auteurs reconnus – Kishin Shinoyama, donc, et Oliviero Toscani pour sa série inédite réalisée avec un drone à Cretto di Burri. On est loin de la photographie de mode... C'est là l'objectif de la collection : surprendre en montrant la face cachée de lieux comme d'auteurs. Tirées en série limitée, ces monographies sont à découvrir dans les quatre cent cinquante boutiques Vuitton à travers le monde, dans les bonnes librairies, et à Paris Photo où la Maison propose une librairie éphémère.

Harley Weir,
«Iran»,
collection Fashion Eye

5 nouveaux volumes dans
la collection Fashion Eye

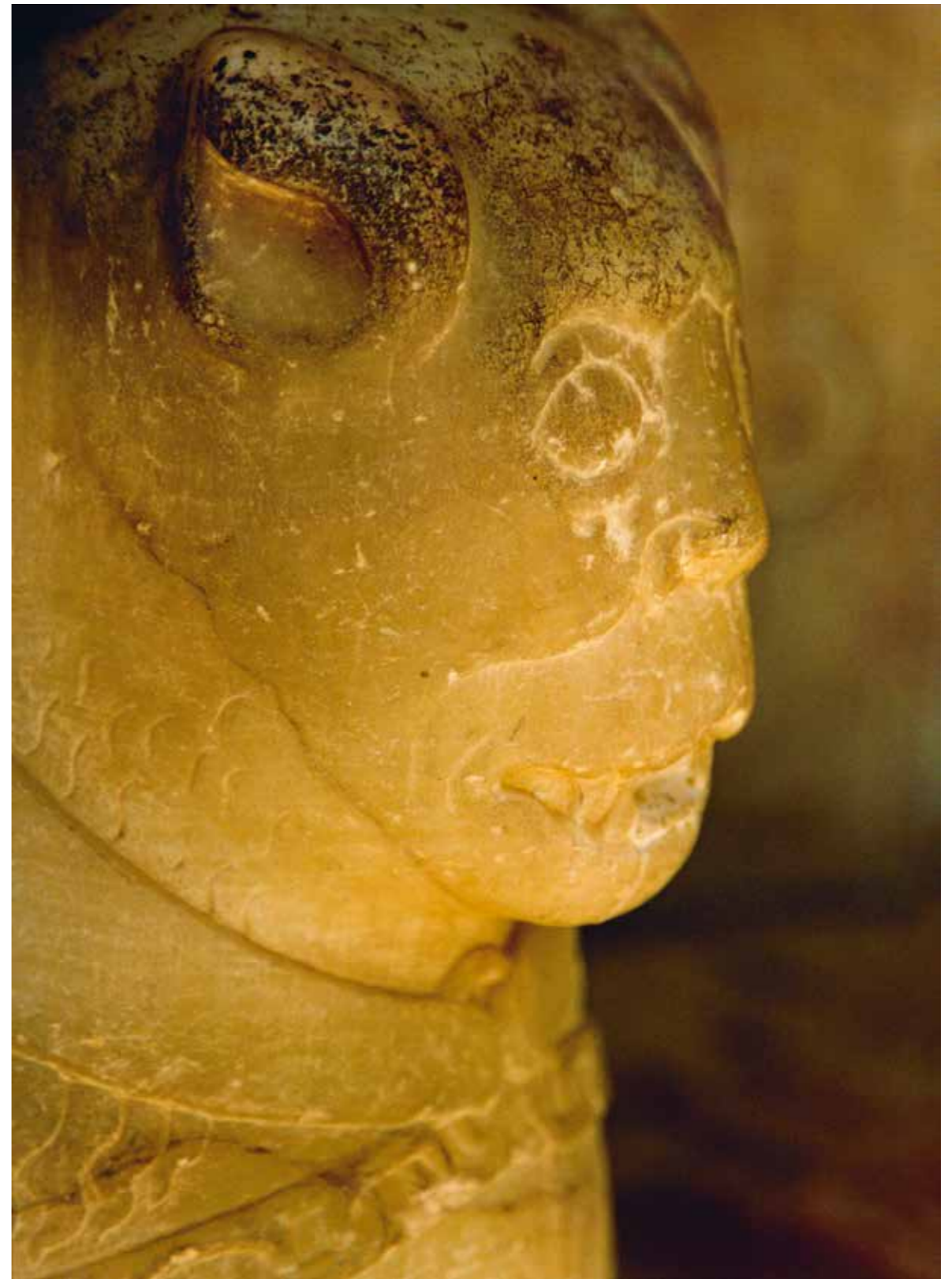
« Bali »,
Quentin de Brie

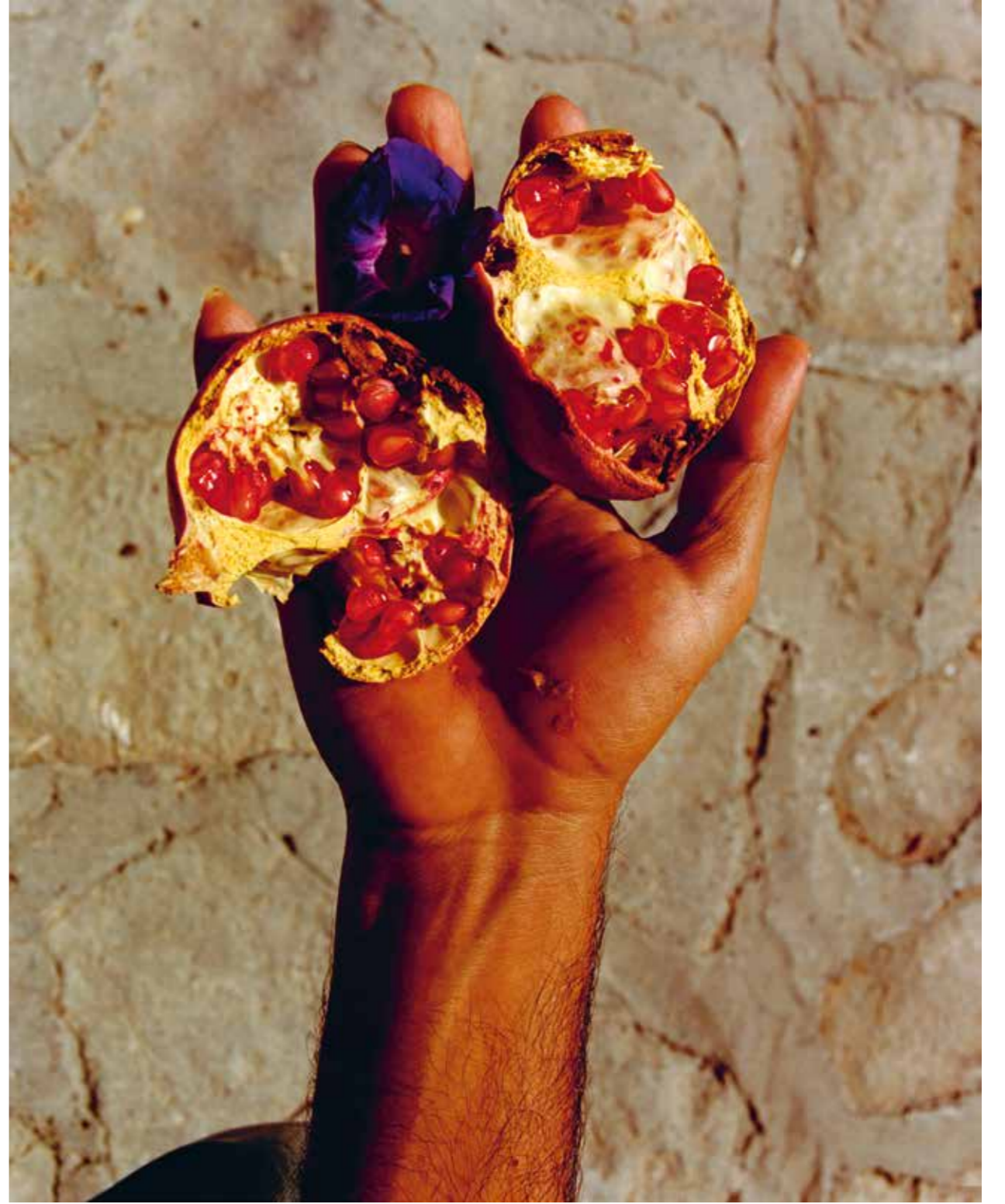
« Cretto di Burri »,
Oliviero Toscani

« Genève »,
Paul Rousteau

«Iran »,
Harley Weir

« Silk Road »,
Kishin Shinoyama







JR-MOMENTUM, LA MÉCANIQUE DE L'ÉPREUVE

Texte de Valentin Marceau



En 2016, JR qui couvre les murs du monde entier de ses impressions photographiques géantes noir et blanc, est invité par le musée du Louvre à jeter son dévolu sur l'un de ses symboles, la Pyramide, qu'il fait disparaître à l'aide d'une étonnante anamorphose. À l'occasion de « Momentum », l'exposition organisée à la Maison européenne de la photographie à Paris (7 novembre 2018 - 10 février 2019), la maison d'édition Clémentine de la Féronnière publie un catalogue surprenant: un livre-objet s'inspirant de l'idée d'anamorphose.

On y découvre des cahiers de textes et des images des interventions de JR dans des villes du monde entier, imprimés sur du papier recyclé, du PVC transparent ou du calque. Au lieu d'offrir une lecture linéaire, ce mélange de supports opaques et translucides superposés évoque la matière pauvre des collages de JR et crée une sorte d'illusion d'optique où ses images se trouvent réinterprétées.

Le livre s'ouvre sur des textes des co-commissaires de l'exposition. Dominique Bertinotti, maire du quatrième arrondissement de Paris de 2001 à 2012, raconte son expérience avec JR, qu'elle a invité à plusieurs reprises à intervenir dans la capitale – des clichés de jeunes de Clichy-Montfermeil réalisés après les émeutes de 2005 sur il affichera au cœur de la ville, ou des portraits d'Israéliens et de Palestiniens côte à côte en plein quartier juif. Jean-Luc Monterosso, fondateur et directeur de la MEP jusqu'en 2018, resitue quant à lui le travail de JR dans l'histoire de la photographie.

S'y ajoutent textes à des interventions de quatre poètes membres de l'Oulipo : Frédéric Forte, Jacques Jouet, Étienne Lécroart et Olivier Salon. Réalisés avec la complicité de l'artiste, ces textes proposent en quelque sorte quatre portraits en creux de JR. Frédéric Forte utilise la forme poétique des *bristols* – ici, la version *Chôka*, 49 fiches blanches et 50 fiches noires – s'inscrivant dans la tradition de la poésie combinatoire où les vers peuvent se mélanger à l'infini. Il écrit un poème en résonance avec le court-métrage de JR *Les Bosquets*, une version filmique sublimée, réalisée avec des danseurs étoiles, des émeutes des banlieues parisiennes. Jacques Jouet compose un *sonnet Roussel-Monk*, poème qui réduit à 14 vers le livre de Raymond Roussel *Nouvelles impressions d'Afrique* – des lignes de textes imprimées en couleurs sur des feuilles en plastiques superposées. La proposition d'Olivier Salon est un poème à lectures multiples : c'est une superposition de feuilles transparentes sur une page unique. Enfin dans son texte, Étienne Lécroart dessine le portrait de profil de JR par les blancs laissés entre les mots.

Les Éditions Clémentine de la Féronnière publient deux versions du livre dont une de luxe, un coffret comprenant une intervention de JR ainsi qu'un jeu de *bristols*. Les deux versions comportent également un dispositif de « réalité augmentée » : en scannant la page avec son smartphone, on peut visionner une vidéo de Frédéric Forte en train de lire ses *bristols*.

BIOGRAPHIE

Artiste contemporain né en 1983 en région parisienne, JR expose ses photographies monumentales de portraits d'anonymes en noir et blanc sur les murs de bétons ou les toits rouillés des villes du monde de Paris à Marseille en passant par Shanghai, New-York, les favelas de Rio de Janeiro, les bidonvilles de Kibera au Kenya ou encore sur la barrière de séparation de Bethléem.

En 2017, il co-réalise avec Agnès Varda *Visages, Villages*. Le film est récompensé de l'Œil d'Or (meilleur documentaire) et nominé pour le César et l'Oscar dans la même catégorie en 2018.

EXPOSITION

JR

« Momentum
La mécanique de l'épreuve »

Du 7 novembre 2018
au 10 février 2019

Maison européenne de la
photographie (Paris)

JR-Momentum,
la mécanique de l'épreuve
Éditions Clémentine de la
Féronnière

22,5cm x 28,5cm
264 pages



Ce portrait n'est pas une photographie en noir et blanc.
 Ce portrait ne sort pas d'un négatif et n'en manque pas, de négatifs.
 Ce portrait ne vient pas d'un révélateur, mais ne peut nier vouloir l'être.
 Ce portrait n'est pas un tag et n'est pas, non plus, le portrait d'un graffeur.
 Ce portrait n'est plus réellement celui d'un jeune, ni même celui d'une génération.
 Ce portrait n'est pas pour autant, c'est évident, celui d'un oublieux de ses racines.
 Ce portrait n'est pas celui d'un individu âgé, mémoire de nos temps ingrats & troublés.
 Ce portrait n'est guère parcheminé de rides, ce ne sont ici que quelques lignes en creux.
 Ce portrait n'est point celui d'une femme, héroïnes et premières victimes de notre univers.
 Ce portrait n'est pas non plus ..., non ?..., celui d'un démuné, d'un déshérité, d'un rejeté.
 Ce portrait ne figure pas - prenons des exemples - un natif de favela ou de territoire occupé.
 Ce portrait n'est pas ici, c'est sûr, celui d'un Indien, d'un Chinois, Cambodgien, Palestinien.
 Ce portrait n'est pas fait, non, pour honorer l'un de ceux & celles qui s'y collent d'ordinaire.
 Ce portrait n'est pas prévu, à ce propos, pour recouvrir un mur, une palissade ou bien une ruine.
 Ce portrait n'a pas été fait, ni rêvé ..., pour être collé, agrandi, géant, sur un château d'eau.
 Ce portrait n'a pas été peint, non. Il n'est pas - à ce qu'on en sait - le portrait d'un peintre.
 Ce portrait n'est pas non plus, il faut le reconnaître, celui d'un ignare, d'un nul de la brosse.
 Ce portrait n'est pas, à la vérité, une illusion d'optique, une anamorphose, visible d'un point.
 Ce portrait ne cherche pas à être, par exemple, vu au Louvre, sur une toiture, ou sur une bache.
 Ce portrait ne cherche pas, vrai, à être reproduit sur l'atelier, ou la demeure, du dédicataire.
 Ce portrait n'est pas fractionné. Ce n'est pas une part de visage : un nez, un oeil, un regard.
 Ce portrait n'en a pas vraiment, lui, de regard, il ne le montre pas. Ne reste qu'un, le nôtre.
 Ce portrait n'est pas, bien sûr, holà !..., celui d'un aveugle au monde, il a sa vision, sûre.
 Ce portrait n'est pas, dame !..., en vérité !..., celui d'un reclus, seul, loin du fracas, là.
 Ce portrait n'est pas dû à Caron, à W. Ronis, à Levitt ni ... à ... Man Ray, ni à Robert Capa.
 Ce portrait n'est pas tiré d'une, c'est clair, c'est net, oeuvre d'un de ces ... photographes.
 Ce portrait n'est pas issu, non, je l'assume, d'une cabine photo, mobile, ou pas, posée ici, là.
 Ce portrait ne résulte pas, fi, d'un travail d'équipe ou en duo. Tâche, j'imagine, très délicate.
 Ce portrait ne dépeint pas, a priori, un mec bossant tout seul, isolé, misanthrope, quasi-asocial.
 Ce portrait n'est pas juste. Trompeur, faux, il n'est pas plus. Figé, nulle grimace, pas de rictus.
 Ce portrait ne sera pas usé promptement ... Il ne craint rien. Vent, soleil, pluie, rien ne l'érode.
 Ce portrait n'a jamais été, au reste, fabriqué à Baden-Baden, à Rio ou à São Paulo, ou à Grottaglie.
 Ce portrait ne fut pas vu, c'est avéré, placardé ici ou là : Chine ou Kenya, Inde ou encore Liberia.
 Ce portrait ne sera point, certes !..., traduit en hébreu, en turc, en ... arabe, en langue khmère.
 Ce portrait n'a pas de nom ... : juste deux initiales ... Il ne se dévoile pas, n'en dit pas plus.
 Ce portrait ne représente pas un acteur, le méchant, dénommé Ewing, de Dallas, série télévisée.
 Ce portrait n'est pas plus celui de Roth, prénom : Joseph, ni même celui de J. Roux.
 Ce portrait ne représente pas J. Robuchon, ni J. Reno, J. Roubaud, ni ... J. Rouch.
 Ce portrait ne représente pas J. Récamier, John Reed, Jean Roucas, ou J. Rochefort.
 Ce portrait ne sera pas ici celui ... - de Lil Buck, d'Agnès Varda ou D. Aronofsky ...
 Ce portrait ne serait pas plus de Woodkid, de Robert De Niro ni de Prune Nourry ou Marco.
 Ce portrait n'est pas celui de E. Perrotin, Maximin, K. Chapiron, et tant d'autres encore.
 Ce portrait n'est pas titré «Faces», «Face 2 Face», «Villages», ou encore «Visage». Eh non.
 Ce portrait n'aura jamais été appelé «Wrinkles of the city», «Inside Out Project», vraiment.
 Ce portrait n'a pas plus été dénommé «Toit & moi», «Ellis», «Unframed», voire même «Bosquets».
 Ce portrait ne proclame pas que les femmes sont héroïques, il ne dit pas, non plus, l'inverse.
 Ce portrait n'essaie pas de changer le monde, non plus de modifier la façon dont on le perçoit.
 Ce portrait ne vise pas à culbuter, bouger les lois, les interdits, les habitudes & les limites.
 Ce portrait ne songe pas à modifier, carrément ..., notre espace de vie collective, nos communes.
 Ce portrait ne mettra pas en lumière un ... obscur, il ne remettra pas au singulier des pluriels.
 Ce portrait ne cherche pas à renverser nos icônes, à faire de l'extraordinaire avec de l'ordinaire.
 Ce portrait n'aura pas été fait en un soixantième de seconde et ne se développe pas très rapidement.
 Ce portrait n'a pas été causé par une rencontre, par hasard ou non, entre l'auteur et le dédicataire.
 Ce portrait n'a pas demandé de poses au modèle, non. Il ne lui a pas été demandé, non plus, de le poser.
 Ce portrait n'est fait que de noir & de blanc, tout comme les oeuvres de celui, impeccable, qu'il représente.
 Ce portrait n'a que des traits, pas d'aplats. Aucun noir pour former la barbe, le chapeau, les lunettes.
 Ce portrait n'est ni vraiment net, du reste, ni flou. Il n'est point obscur, et pas non plus très clair.
 Ce portrait n'est ni complet ni méthodique, il ne fait qu'esquisser le tour de l'oeuvre et de l'artiste.

Maquette de l'ouvrage JR, Éditions Clémentine de la Féronnière
 Page de droite : Portrait de JR par Étienne Lécroart, membre de l'Oulipo

DOROTHEA LANGE

Par Émilie Lemoine



Vingt ans que l'on attendait en France une exposition à la hauteur du talent de la légendaire photographe américaine. « Politiques du visible » est présentée à Paris à l'automne 2018.

Après l'Oakland Museum et la Barbican Gallery, le Jeu de Paume l'accueille entre ses murs. L'exposition n'est pas une rétrospective, c'est un parti pris. Celui de montrer l'œuvre politique et sociale d'une femme photographe engagée dans son époque. Plus d'une centaine de tirages *vintage*, dont certains inédits en France, sont répartis en cinq séries : la période de la Dépression (1933-1934), le travail effectué dans le cadre de la *Farm Security Administration* (1935-1939), les camps d'internement des Américains d'origine japonaise (1942), les chantiers navals de Richmond (1942-1944) et le reportage sur un avocat commis d'office (1955-1957).

« Lange a beaucoup photographié, elle portait son attention à tout le monde », explique la commissaire d'exposition Pia Viewing. Si la jeune femme commence par tirer le portrait de l'élite de San Francisco, elle va rapidement choisir de descendre dans la rue pour montrer la crise et ses nombreux visages. D'abord accompagnée de son frère, puis seule, elle photographie les sans-domicile, les chômeurs, les manifestations, les files d'attente à la soupe populaire (« *White Angel Breadline* », 1933). Ce sont ces premières photos qui attirent l'œil de l'économiste Paul S. Taylor, qui deviendra son second mari. Ils travailleront ensemble toute leur vie. Avec lui, elle entre de plain-pied dans le documentaire social, notamment avec la publication de *An American Exodus* (1939).

A regarder un cliché pris par Taylor, montrant Lange perchée sur le toit d'une voiture, l'appareil en main, on devine chez elle une force inouïe, une indépendance farouche, inaltérable. Ni la poliomyélite ni son père déserteur ne l'auront fait plier. Il y avait une demi-heure de marche entre l'école de la petite Dorothea et la bibliothèque de New York où travaillait sa mère. Trente minutes quotidiennes de déambulation dans les rues new-yorkaises, à regarder la ville qui fourmille, à en oublier sa jambe abîmée. Aux expériences s'ajoutera l'érudition d'une grand-mère qui lui fera découvrir l'art et la photographie bien sûr.

« Politiques du visible » révèle une artiste puissante, dont le sens de l'esthétique a toujours su l'emporter sur les besoins de la commande. Que ce soit pour la FSA, la War Relocation Authority, les magazines *Fortune* ou *Life*, peu importe le commanditaire, Lange impose son œil. Comment oublier « *Migrant Mother* » (1936) ? Le regard de cette femme, le dessin de ses rides, la forme de sa main délicatement posée sur son menton, ses enfants blottis contre elle. C'est sans doute le cliché le plus connu de Dorothea Lange, au point qu'il en a parfois fait oublier le nom de son auteure. « Je ne vole jamais une photo. Jamais », expliquait-elle. Précise, sensible, toujours soucieuse de la dignité de celles et ceux qu'elle photographiait, Lange a su les rendre visibles. Aux yeux du monde et de l'histoire.

JEU DE PAUME

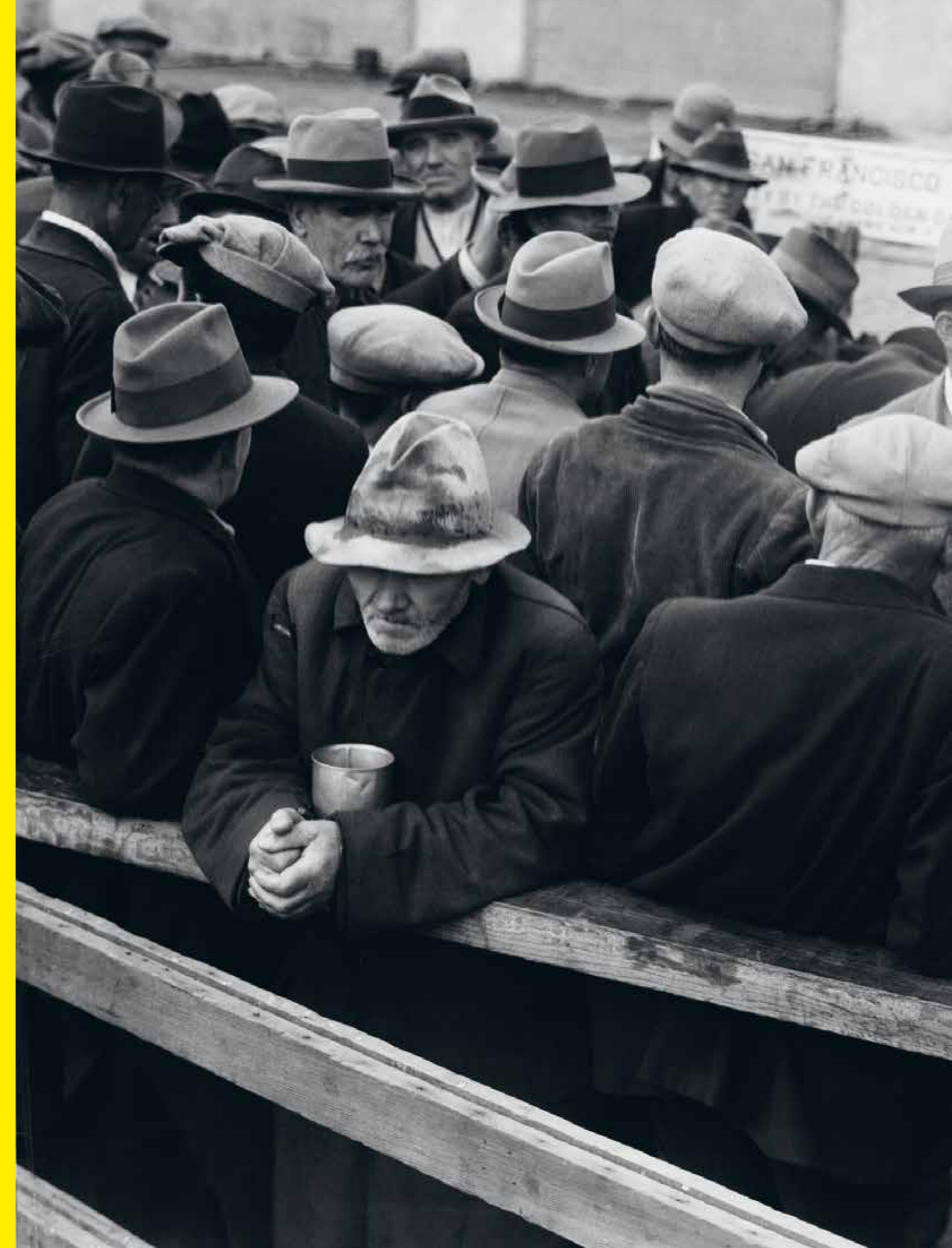
EXPOSITION

Dorothea Lange

« Politiques du visible »

Du 16 octobre 2018
au 27 janvier 2019

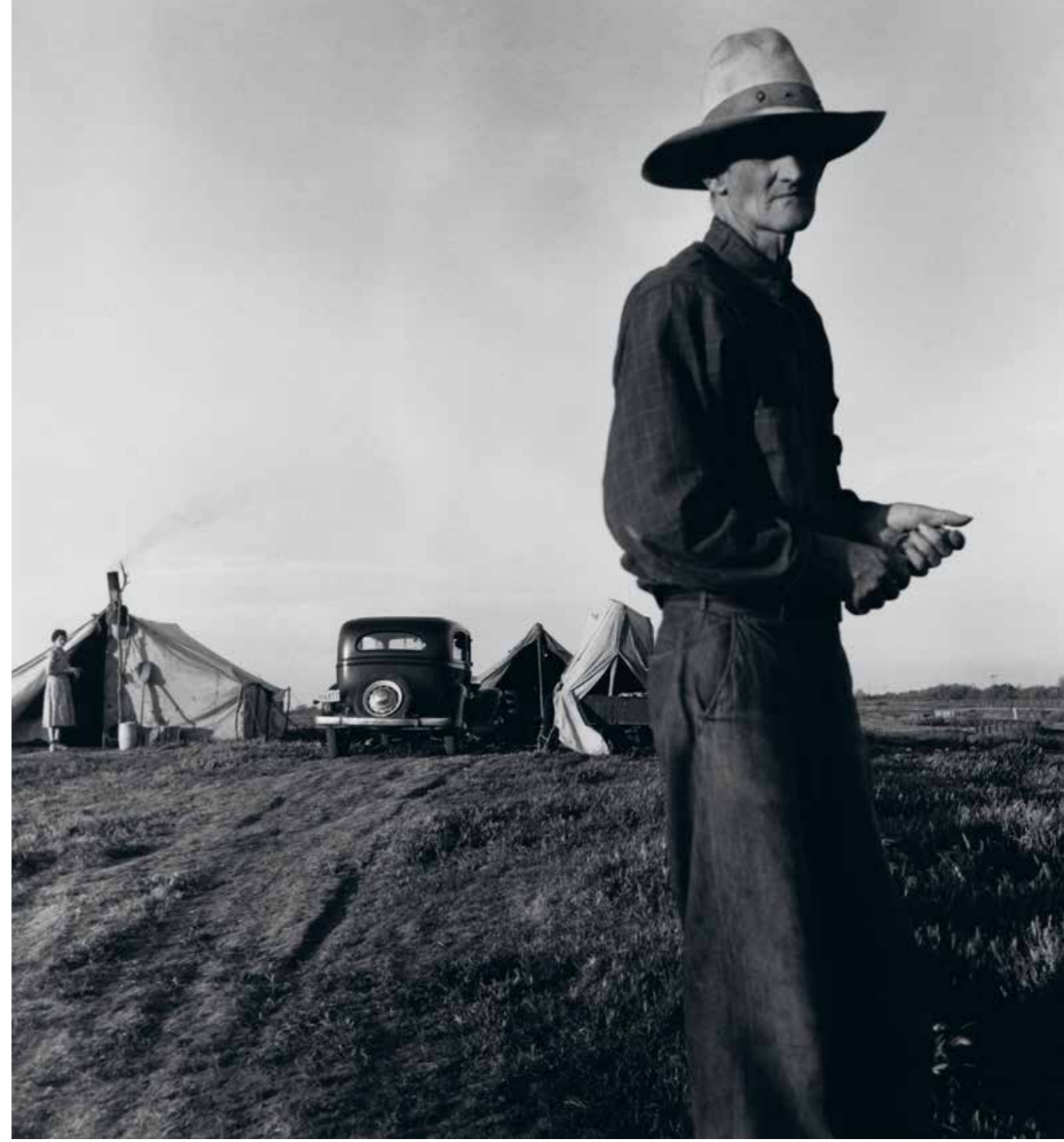
Jeu de Paume (Paris)



« *White Angel Breadline* »



« Cars on the road »



« Drought refugees »

EN VILLE AVEC BAPTISTE RABICHON RÉSIDENCE BMW

Par Gisèle Tavernier



Ici et là des balcons fleuris égayent les rues de Paris. Un sujet anodin ? Pas pour le photographe Baptiste Rabichon, lauréat 2017 de la résidence BMW, qui le voit d'un autre œil. À Gobelins, école de l'image partenaire, cet expérimentateur a produit *En ville* (publié aux éditions Trocadéro), composé de deux séries « écolo », également exposées aux Rencontres d'Arles et à Paris Photo. Elles hybrident réalité et fiction, à l'instar des créations visuelles d'une génération d'artistes née avec les technologies multimédia et la 3D. En grand format, la série « Balcons », improbable jungle visuelle, enchevêtre de vraies fleurs colorées, photographiées en argentique, avec des dessins numériques de feuillages, tandis qu'apparaissent à la fenêtre des silhouettes ectoplasmiques greffées dans ce troublant décor. « Ce qui m'intéresse, c'est cette friction entre des contraires (...). Chaque endroit de « Balcons » est constitué de matières différentes qui changent la texture de l'image, d'où ce fourmillement de détails », explique Baptiste Rabichon. La série, de fabrication complexe, questionne notre perception du réel. Les prises de vue de balcons tirées à l'agrandisseur sont recomposées sur ordinateur, puis combinées à l'image latente de collages numériques et à des projections d'objets, avant d'être flashées à l'aveugle dans une chambre noire. « Ce moment de suspens qui se mêle à la composition initiale ultra contrôlée (sous Photoshop) produit cette succession de plans et donne un caractère d'étrangeté passionnant à construire », s'enthousiasme l'apprenti sorcier. Tout aussi embrouillée, sa série végétale « Albums » procède du même jeu visuel constant, aléatoire, entre positif et négatif. « Dès ses débuts au XIX^{ème} siècle la photographie s'est montrée innovante lorsque la manufacture Wedgwood (en Angleterre) comme (le savant) William Henry Fox-Talbot ont cherché à tirer l'image de végétaux sur porcelaine ou sur textile. Ce projet y revient avec l'élément numérique intégré dans une logique expérimentale », analyse Jérôme Jehel, enseignant à Gobelins. Mutante, une photographie « transgenre » fleurit au XXI^{ème} siècle. « Le retour de Baptiste Rabichon à la chambre noire primitive crée une expérience qui est une forme de nouveau matérialisme poétique », estime François Cheval, directeur artistique de la résidence BMW.

À Gobelins, laboratoire de recherche sur la représentation du réel, Emeric Lhuisset, lauréat 2018, lui, expérimente la disparition de l'image. Remarqué en 2012 avec sa série irakienne « Théâtre de guerre » (2012), ce photographe de conflits, performeur, enseignant en art contemporain et géopolitique à Sciences-Po (Paris), a fixé sur cyanotype – un procédé ancien de tirage bleu de Prusse – ses récents portraits de réfugiés pris dans l'île grecque de Lesbos, qui s'effaceront au fil de l'exposition. « Ces portraits se noieront dans un monochrome bleu, métaphore de la Méditerranée et couleur de l'Europe dont ils sont les futurs citoyens », prévoit cet artiste engagé. Un défi de taille impliquant l'effacement de l'imagerie foisonnante de réfugiés, sujet d'actualité rebattu dans les médias et les arts.

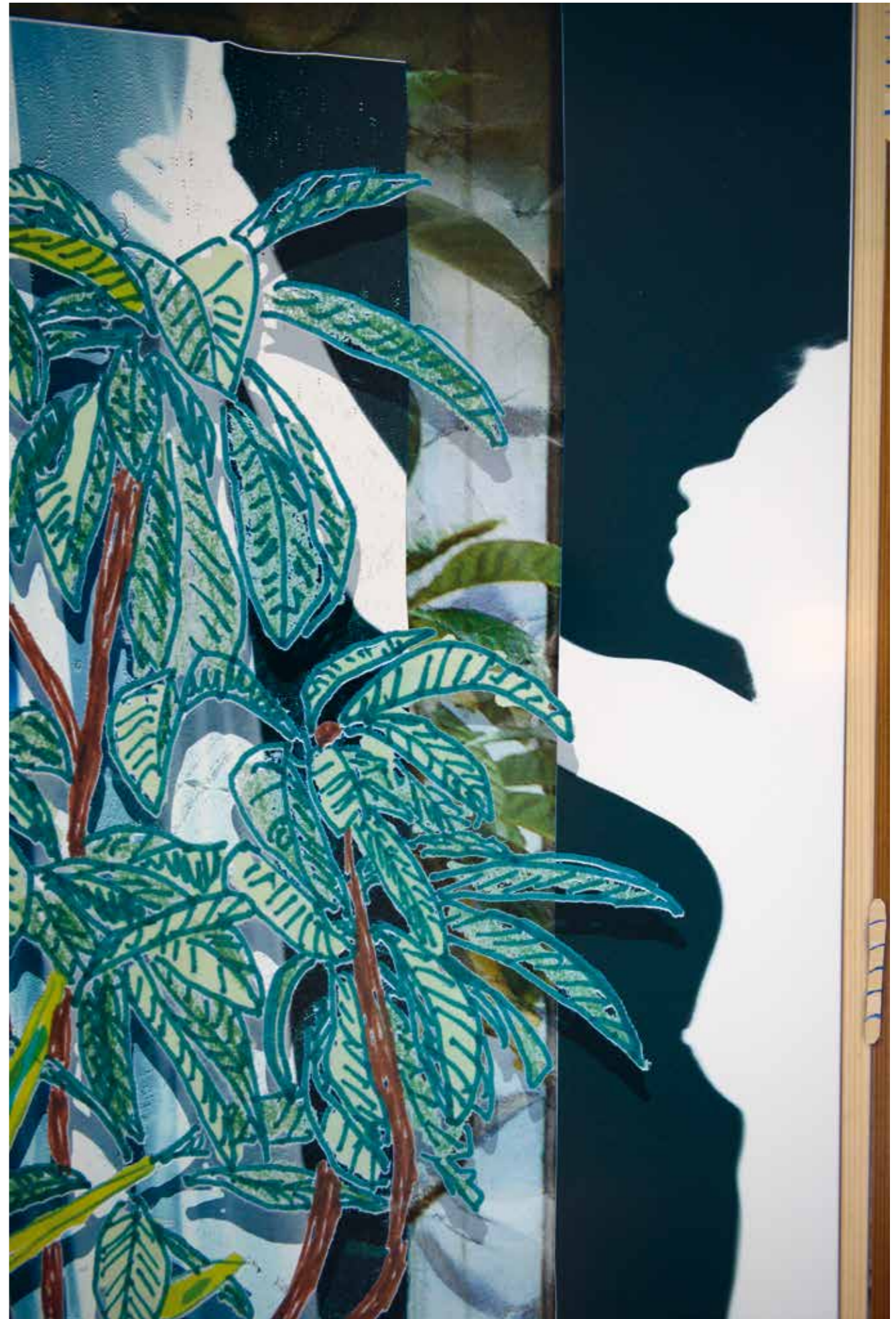
RESIDENCE BMW



Baptiste Rabichon,
«2 rue Raffet», 2018,
157 x 127cm,
Détail.



Baptiste Rabichon,
«70 Boulevard Saint-Marcel»,
2017
240 x 217cm.



Baptiste Rabichon.
«82 Boulevard Saint-Marcel»,
2017
250 x 127 cm.
Détail.

Double page suivante :
Emeric Lhuisset
« L'autre rive »
Irak, Syrie, Turquie,
Grèce, Allemagne,
Danemark, France,
2011 – 2017.





NABIL CANAAN, L'AUDACIEUX

Portrait par
Émilie Lemoine



Beyrouth, 2013. Tout commence par une histoire d'amour. Leila Alaoui et Nabil Cnaan ont choisi le Liban pour y vivre, s'aimer et créer un espace unique, *underground*, alternatif et urbain : Station. Une usine à bois de 1400 mètres carrés, héritée d'un grand-père. « Maripolarama * New York 1980 » est l'exposition-baptême du lieu. Polaroids, avant-gardes, folies *eighties*. L'ADN de Station est déjà là.

« **C'est qui ce couple ?** » : Nabil explique l'étonnement qu'a suscité leur arrivée. Leur regard est différent. Elle est marocaine et vient de la photographie documentaire. Il est libanais naturalisé suisse, et penche plutôt du côté de la vidéo. Ils ont vécu partout. Leurs yeux sont apatrides, cosmopolites. Leur désir de changer les choses est infini. Les deux années qui suivent sont celles de l'expérimentation : Station continue de s'affirmer en tant qu'espace alternatif.

Début 2016, Leila meurt tragiquement dans l'attentat de Ouagadougou. Le monde vrille et Nabil avec lui. Il ne remettra pas les pieds au Liban pendant cinq mois. Aux côtés de la famille de Leila, il aide à la création d'une fondation à son nom et s'attèle à honorer sa mémoire à travers des expositions, de Marrakech à Dakar en passant par l'Inde.

Toujours plus engagé : « Est-ce que je continue ? » : à cette question, Nabil a choisi de répondre par le travail, en s'y plongeant tout entier. C'est l'exposition « Yalla Dada » qui marque son retour à Station. A l'occasion du centenaire du mouvement, il fait revivre l'esprit contestataire et révolutionnaire pour questionner notre époque : que fait l'art aujourd'hui contre la barbarie ? À Beyrouth, en 2016, en plein cœur du chaos total – Daesh, Irak, Syrie, Yémen, Libye – que faisons-nous ?

Car si Station n'a jamais été le lieu de « jolies images », préférant la brutalité de celles engagées, il est devenu encore plus impliqué depuis la mort tragique de Leila. À travers des disciplines aussi variées que la photographie, la bande dessinée, le théâtre, le hip-hop ou les performances de *storytelling*, la programmation se veut protéiforme, rebelle et fraternelle. De la résilience des réfugiés en passant par la fierté LGBT, le mot d'ordre est limpide : « On encourage la liberté artistique, le changement radical et l'engagement dans la société ». Du reste, Station s'autofinance, via la privatisation du lieu notamment : c'est là le prix de son indépendance et de sa liberté artistique. « On n'est pas du tout mainstream », précise Nabil. Plutôt un îlot punk en plein Moyen-Orient.

Aujourd'hui, Nabil partage son temps entre Genève et Beyrouth, encourageant les collaborations artistiques au sein de Station : Augustin Rebetez est en résidence fin 2018. En janvier 2019, il organisera une exposition, dédiée à l'univers de Leila Alaoui, autour de thématiques chères à son cœur : la diversité culturelle, les droits humains, les migrations, la Méditerranée...

* Maripol, styliste française installée aux États-Unis, est une figure de la nuit new-yorkaise des années 1980, où elle réalisa des milliers de Polaroids de ses amis : Andy Warhol, Debbie Harry, Grace Jones ou encore Madonna.

CAN
AAN

Dessin de Mélanie Roubineau



MARION HISLEN, EN MARGE

Portrait par
Émilie Lemoine



Nouvelle et déléguée. Il ne manquerait plus qu'elle devienne première de la classe. Marion Hislen en serait bien capable, même si la tâche à mener n'a rien d'aisé. Nommée en janvier 2018 par la ministre de la Culture, Françoise Nyssen, elle a pris ses fonctions de déléguée à la photographie en février.

Une voix pour la photographie. Alors à la tête du festival Circulation(s), qu'elle a créé en 2013, Marion Hislen a postulé à cette fonction, persuadée qu'avoir une vision d'ensemble avait son importance. Pas du genre à se cantonner à un seul champ d'action. Cela tombe bien, puisque le sujet est vaste. Immense même. La photographie se décline dans différents domaines, certains dont Marion Hislen est familière, comme la création, d'autres moins : le patrimoine et les médias. Prise en charge par chacun des services du ministère, la photographie souffre de cet éparpillement. D'où l'intérêt d'avoir quelqu'un qui rassemble le puzzle, fédère les acteurs et fasse entendre une voix forte, claire, afin de mieux défendre une discipline en mal de vivre. « J'ai l'impression qu'il y a des choses à faire et que c'est faisable », assure-t-elle.

Femmes photographes. Sous son impulsion, à Paris Photo, les femmes seront valorisées dans un parcours dédié, construit par la talentueuse Fannie Escoulen, en charge de la direction artistique. Soutenue par un ministère qui veut faire de l'égalité entre les femmes et les hommes une priorité, Marion Hislen ne l'a pourtant pas attendu pour agir dans ce sens : en 2017, elle avait créé l'association « Les filles de la photo ». « L'affaire #MeToo a permis une prise de conscience, ça a eu des effets positifs ! ». Et d'évoquer avec force ce machisme naturel, sociétal, « qui est une norme, et qui fait que, spontanément, on va penser qu'une femme est moins apte à diriger ». Marion n'oublie pas non plus les femmes *freelance*, les femmes seules avec enfants, les femmes en résidence, et la difficulté de faire carrière pour chacune d'entre elles.

« **Ma finalité ? C'est le photographe.** » Dans ses nouvelles fonctions, elle sera d'une autre façon proche de celles et ceux qu'elle a fréquentés durant de nombreuses années. Plus administrative sans doute. Moins charnelle ou sensorielle. Sa passion de la photographie reste néanmoins l'unique moteur. « J'ai un père architecte, l'éducation à l'image, je l'ai reçue à travers son regard à lui ». C'est la photographie d'architecture qui a d'abord ses préférences, avec Stéphane Couturier, puis viendront d'autres : Nan Goldin, Erwin Würm, Duane Michals. Plus récemment, elle cite Anne Collier au FRAC, une artiste américaine engagée, et le livre d'Anne de Gélis, *Mère et Fils*. On l'aura compris, Marion Hislen aime la marge. « Je n'appartiens pas à une école de pensée », explique-t-elle. On l'a choisie pour cela. Ce doit être parfois complexe de rester indépendante dans les murs d'un ministère. « Évidemment, répond-elle, c'est ma force et ma faiblesse ».

HIS LEN

Dessin de Mélanie Roubineau



SIMON BAKER, SELF-MEP-MAN

Portrait par
Émilie Lemoine



Ce n'est pas qu'il s'y ennuyait, disons plutôt qu'il avait envie de changer d'horizon. «Après neuf ans à la Tate Modern, j'ai pensé que c'était le moment pour un nouveau défi !», explique Simon Baker. L'ancien conservateur en chef du département de photographie et art international de l'institution londonienne est à la tête de la Maison européenne de la photographie depuis mai 2018. Un vent de fraîcheur anglaise souffle sur Paris.

Comme à la maison. Fort de son expérience, l'homme bouillonne d'idées pour sa nouvelle maison, car pour lui la photographie « n'est pas une chose cachée, ni un petit trésor dans une boîte, c'est une chose quotidienne ! ». Hors de question donc de cultiver un entre-soi photographique ou un intellectualisme superflu. Comme à Londres, il veut mener avec son équipe une politique de l'ouverture, car il sait l'efficacité d'une volonté collective, d'un élan commun pour rendre le musée accessible, ouvert, généreux, tout simplement accueillant. La clé ? Penser au public, « moins à notre ego de commissaire ». La méthode a fait ses preuves : plus de six millions de visiteurs par an à la Tate. La gratuité y est pour beaucoup. C'est l'une des nombreuses pistes que Simon Baker souhaite explorer à la MEP : pourquoi pas un espace à part et gratuit ?

Sa programmation sera ouverte et plurielle, avec des cartes blanches confiées à des artistes, de jeunes photographes, beaucoup plus de femmes, « parce que c'est l'avenir », et des artistes d'autres pays, d'autres genres : « C'est la réalité de la photographie aujourd'hui et l'on se doit d'en être le reflet ». À cela s'ajoute la collection incroyable dont il hérite. Simon Baker ne cache pas du reste son admiration pour le travail de son prédécesseur, Jean-Luc Monterosso, qui n'a eu de cesse d'étoffer les fonds de la MEP pendant près de vingt-huit ans.

Paris surréaliste. Quand on le questionne sur les origines de sa passion photographique, sa réponse déconcerte autant qu'elle séduit : « Je n'ai jamais été intéressé par la photo ». Ce sont en fait ses recherches sur le surréalisme, dans le cadre de son doctorat, qui lui ont fait découvrir la photographie et acquérir la certitude qu'elle surpassait les autres arts. Il se souvient de la revue de Georges Bataille, *Documents*, où il a vu pour la première fois les fleurs extraordinaires de Karl Blossfeldt. On comprend alors sa joie de vivre à Paris : « Chaque matin, je suis dans la tête d'André Breton : je passe près de l'hôtel des Grands Hommes, puis par la place Maubert, c'est comme être dans les pages de *Nadja* ! ».

Il faudra attendre mars 2019 pour voir ce que Simon Baker nous réserve à la MEP. Côté européen d'ailleurs, il se réjouit d'une certaine ouverture, avec l'Espagnole Miren Arzalluz au Musée Galliera et l'Allemand Florian Ebner au Centre Georges Pompidou. On en avait besoin. Tout autant que ses paroles réconfortantes, lâchées avec une pointe d'accent londonien : « Paris est aujourd'hui la capitale de la photographie, comme au début du siècle ». *Thank you, Simon.*

BAKER ER

Dessin de Mélanie Roubineau



DAVID SOLO, COLLECTIONNEUR EN SÉRIE

Portrait par
Émilie Lemoine



« C'est probablement un peu obsessionnel ! », David Solo ne manque pas d'autodérision. Il a aussi le goût de l'euphémisme. En 2016, sa collection de livres de photographie comptait 5000 ouvrages. Elle dépasse aujourd'hui les 7000. Le collectionneur s'avoue incapable de s'empêcher d'acheter, et « très honnêtement, je n'essaie même pas ! », lâche-t-il en riant. S'il admet devoir bientôt ralentir la cadence, ce n'est que dans un souci de place : il n'aura bientôt plus assez d'étagères. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles il a déménagé de Manhattan à Brooklyn il y a huit ans.

Chercheur de pépites. « Tout est catalogué dans une base de données », précise David Solo. C'est qu'un bon collectionneur se doit d'avoir un sens certain de l'organisation. Voilà pourquoi, sans doute, il compartimente avec autant de soin sa double vie. Le jour, il occupe un emploi dans « le monde des technologies ». Le soir, les week-ends, et à la moindre minute qu'il libère, il se consacre entièrement à la photographie. À force de remplir ses étagères, il s'est fait un nom dans le milieu. C'est une sorte d'être surnaturel, incollable en matière de livres et de revues photographiques. Aperture, l'ICP ou encore la Tate Modern ne s'y sont pas trompés. Pas moins que les amateurs et professionnels qui viennent parfois chez lui solliciter son aide : « Les gens viennent profiter de ma collection, c'est toujours un plaisir ! ». Boston, Washington, Barcelone, Londres, Paris : David Solo parcourt le monde et les foires aux livres, tel un infatigable chercheur d'or. L'occasion d'acheter quelques pépites bien sûr, mais aussi de rencontrer artistes, éditeurs, commissaires et autres collectionneurs.

Made in Japan. La passion est ancienne. « J'ai toujours eu un intérêt pour l'art et plus spécifiquement une addiction aux livres ». Son père, photographe amateur, initie le jeune David à l'argentique, dans la chambre noire de la maison. Suivra la plongée dans l'art contemporain, les arts asiatiques anciens, les encres chinoises, le Japon. À travers la photographie japonaise, David Solo saisit l'importance de l'ouvrage, de l'imprimé, de l'histoire racontée. *Hikari to Kage (Light and Shadow)* de Daido Moriyama reste « l'un de [s]es premiers achats et encore l'un de [s]es préférés ». Mais David Solo n'est évidemment pas l'homme d'un seul livre. Il n'oublie pas *I am a king* de Shomei Tomatsu. Ni même la photographie française, quand on le pousse à choisir : *Banalité* de Léon-Paul Fargue ou *Facile* de Paul Éluard et Man Ray. Son nouveau sujet de recherche, la relation entre photographie et poésie, n'est pas innocent dans ses choix. Pourtant, rien de banal ni d'aisé dans cette quête permanente qui le pousse parfois à la mise en abyme. Il détient des centaines de livres qui parlent des livres de photographie. David Solo avoue même d'un air malicieux qu'il possède un ou deux livres sur les livres qui étudient les livres de photographie. Faut-il être un peu fou pour être un bon collectionneur ?

SO
LO

Dessin de Mélanie Roubineau



LUCE LEBART, LE GOÛT DE L'ARCHIVE

Portrait par
Émilie Lemoine



Elle dit rarement « je » quand elle évoque un projet mené ou à venir. Luce Lebart lui préfère le « on », pour « nous ». Avoir le sens du collectif n'est pas l'apanage des sportifs, il vaut aussi pour les archivistes de première division. Avec sa formation d'historienne de la photographie, la jeune femme aurait pu rester coincée entre deux étagères pleines de poussière, mais elle a préféré sortir les images de leur boîte. Et les mettre en pleine lumière.

L'utopie de la SFP. À son arrivée à la Société française de photographie, dont elle a dirigé les collections de 2011 à 2016, il reste « des boîtes à ouvrir, encore scellées... ». Entourée de bénévoles et de stagiaires, elle les ouvre, numérise les tirages, et donne un nouveau souffle à l'association. S'ensuit une exposition à Arles en 2012 : « un laboratoire des premières fois ». De Niépce à Daguerre, « avec un angle d'approche qui [lui] est cher : celui de l'expérimentation, de l'essai, de la beauté des insuccès ». Dans le même temps, Luce Lebart veut faire revivre la collection de la SFP : « qu'elle soit organique, vivante ! ». Elle sauve des fonds dont personne ne veut : 900 photos de 1900 trouvées dans une poubelle, 500 albums d'un parfait inconnu... Pour la petite fille qui passait son temps à brasser les images de famille, en vrac dans « une grande malle de voyage en métal jaune », la destruction du souvenir, quel qu'il soit, est impossible.

Ô Canada. Ottawa l'appelle en 2016. Luce Lebart quitte la rue de Richelieu où siège la SFP pour la direction de l'Institut canadien de la photographie. Elle se lance dans l'aventure avec la joie d'une enfant face à un nouveau jouet. Et quel jouet ! L'institut vient de recevoir la collection « Origines de la photographie » du fonds de l'organisation Archive of Modern Conflict. En 2017, elle organise l'exposition « Or et argent. Images et imaginaires de la ruée vers l'or ». « L'idée, c'était de montrer ces daguerréotypes comme on ne les avait jamais montrés ». Pari tenu. Les images agrandies recréent, chez le visiteur, ce vertige de la netteté. « Les gars ressemblaient à des *hipsters* ! », s'amuse Luce Lebart, qui explique le succès de l'exposition et du livre par le fait qu'elle représente une jeunesse toute en flingues et en alcool, loin des bourgeois bien mis de l'iconographie européenne. Car Luce Lebart creuse l'identité canadienne, la questionne à travers les notions de migration, de frontière et de territoire. Pédagogue et légère en somme, tout est une question d'équilibre chez elle.

Retour vers l'Europe. L'aventure canadienne s'achève en 2018. Luce Lebart travaillera désormais pour Archive of Modern Conflict, entre Paris et Londres. « Je suis heureuse de revenir en Europe, la photographie y est créative, dynamique et vraiment libre ». Elle a déjà des projets pour 2019 : une exposition sur les nuages à Vancouver et une autre avec le CNRS autour des « Objets du ^{xx}^{ème} siècle ». Luce Lebart pense y faire participer des artistes contemporains : « J'aime beaucoup faire se rencontrer l'archive et le contemporain ». Passé, présent, futur.

LEB ART

Dessin de Mélanie Roubineau

PARIS PHOTO : FEMMES PHOTOGRAPHES

Par Gisèle Tavernier



Connaissez-vous l'œuvre d'Anna Barna (Hongrie), Wiam Haddad (France) ou Mao Ishikawa (Japon)? Non ? « Regardez, elles sont là ! C'est pour mettre en avant des artistes sous-exposées qu'a été conçu le parcours «Elles X ParisPhoto» avec cette foire mondiale », annonce Marion Hislen, déléguée à la Photographie au ministère de la Culture. Du 8 au 11 novembre 2018 au Grand Palais, cent femmes photographes du XIX^{ème} siècle à nos jours sont mises en lumière en vertu de « l'égalité entre les hommes et les femmes » édictée par le gouvernement Macron. « Il est urgent de repositionner les femmes dans l'histoire du *medium* dont beaucoup sont absentes ou écrasées par le masculin », argumente Fannie Escoulen, commissaire du parcours. Si la portraitiste anglaise Julia Margaret Cameron (Hans P Kraus), chef de file de dilettantes fortunées vers 1860, est prisée du marché, « Elles X Paris Photo » sort de l'ombre l'œuvre documentaire de la tchèque Lucia Moholy (Kicken), souvent créditée sous le nom de son mari, László Moholy-Nagy, à l'époque du Bauhaus. « Dès que la photo s'est professionnalisée, la femme a disparu de l'histoire à l'instar de la publicitaire des années 1920 Margaret Watkins », constate Fannie Escoulen. Des avant-gardes émancipées des années 1960-1980 émergent les Américaines Arlene Gottfried, photographe de rue (Bene Taschen), ou Jan Groover (Klemm's), dont les natures mortes exaltant la banalité du quotidien préfigurent l'œuvre contemporaine de Wolfgang Tillmans. À l'affiche de la foire Mickalene Thomas (Nathalie Obadia) explore la féminité noire quand Lisa Sartorio (France) (Binôme) sculpte des images de conflits trouvées sur internet : en 2018 toute une génération expérimentale attend la reconnaissance artistique. En cause, les stéréotypes sur la femme, la vie de famille et le sexisme font débat le 8 novembre à la Plateforme, forum de Paris Photo. Mode, reportage, photographie plasticienne s'étendent à des lieux partenaires comme au Jeu de Paume où est montrée Ana Mendieta, figure des arts visuels pluridisciplinaires des années 1970 à 1980.

Au Grand Palais, les œuvres engagées « #MeToo » de Viktoria Binstchtok (Klemms) ou « *Fémicide : Artémisia* » 2017 de l'écrivaine et psychanalyste Lydia Flem (Françoise Paviot) interpellent. Cinquante ans après mai 1968, Paris Photo révélerait un féminisme remix ? « Un réveil des consciences, accru par la vague *MeToo*, suscite des mouvements de revendication féminine étendus au cinéma ou à la littérature », observe Marion Hislen. Sous-exposées, les femmes photographes sont-elles aussi sous-cotées ? La question du genre reste controversée. Des icônes de Diane Arbus (1926-1971), figure la plus influente des années 1960, s'envolent à 785 000 US dollars, quand des images singulières de Francesca Woodman (1958-1981) s'acquièrent entre 4 000 euros et 173 000 euros. « Si Diane Arbus était un homme ses œuvres ne se vendraient pas plus cher car c'est son génie qui est reconnu », plaide Jonas Tebib, directeur de la photographie chez Sotheby's (Paris). Seule la cote de Cindy Sherman a grimpé à 4,9 de US dollars après sa rétrospective au MoMA en 2012. Hormis Bettina Rheims ou Valérie Belin, peu de Françaises passent les frontières. Plus de commissaires, plus de femmes exposées : « Les centres d'art doivent progresser de 5% à 10% par an jusqu'à parvenir à la parité, faute de quoi les subventions de l'État baisseront », avertit Marion Hislen. La femme photographe est l'avenir de la collection.

PARIS PHOTO



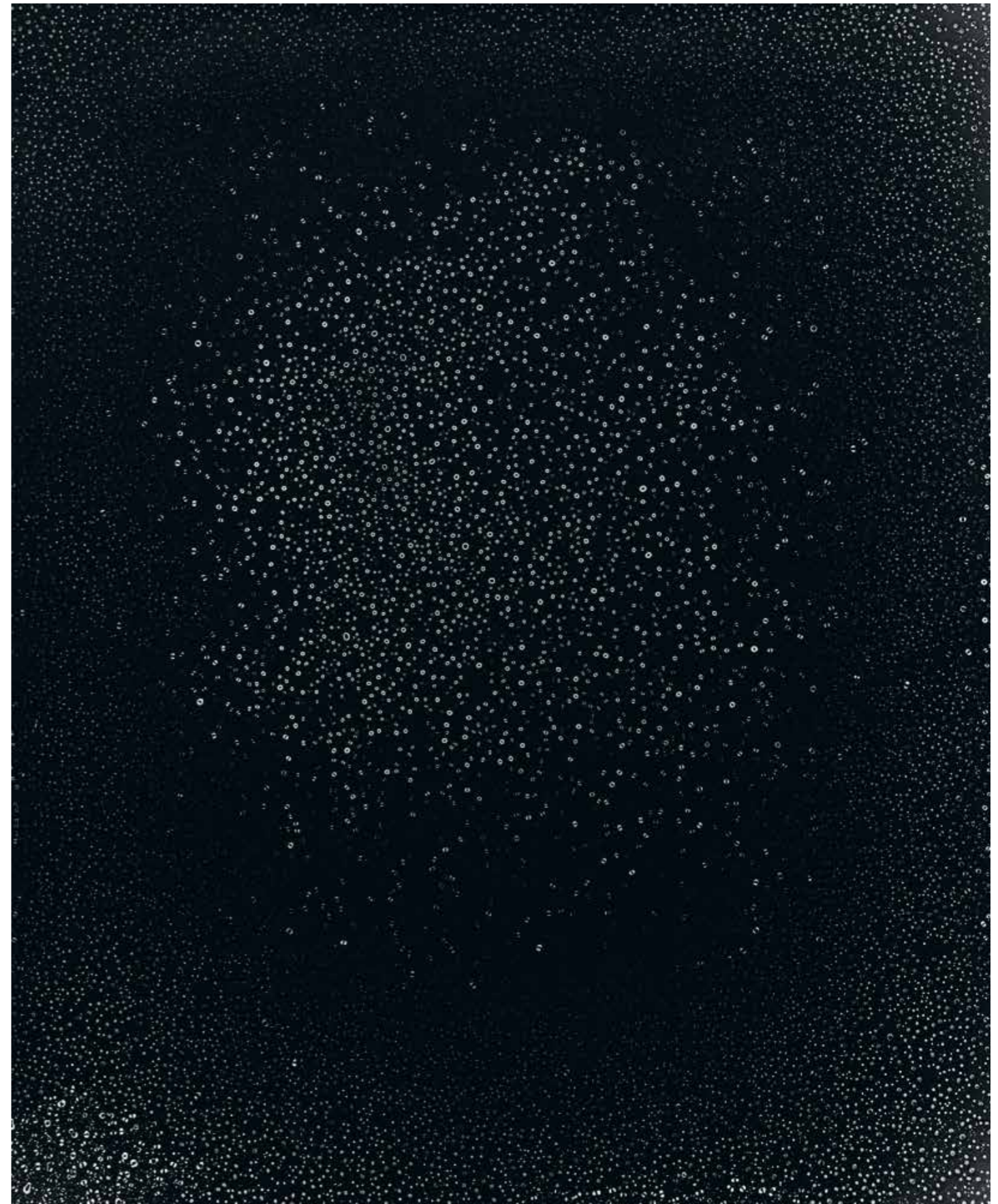
Flor Garduna,
« Canasta de Luz », 1989.
Courtesy Patricia Conde Galeria.



Wiame Haddad,
« Ceux qui restent #5 »,
Courtesy Galerie Eric Dupont.

À gauche en haut :
Janine Niépce,
« Grève des femmes pour l'égalité des salaires, Belgique », 1966.
Courtesy Galerie Polka / Roger Viollet.

À gauche en bas :
Agnès Geoffray,
« Last VIII », 2009.
Courtesy Galerie Maubert.



À gauche :
Lynda Flem,
« Femicid : Artemisia », 2017
Courtesy Galerie Françoise Paviot.

Klea McKenna,
« Rainstorm #15 », 2015.
Courtesy Gitterman Gallery.

ENTRE PERFORMANCE ET PHOTOGRAPHIE

Par Sophie Bernard



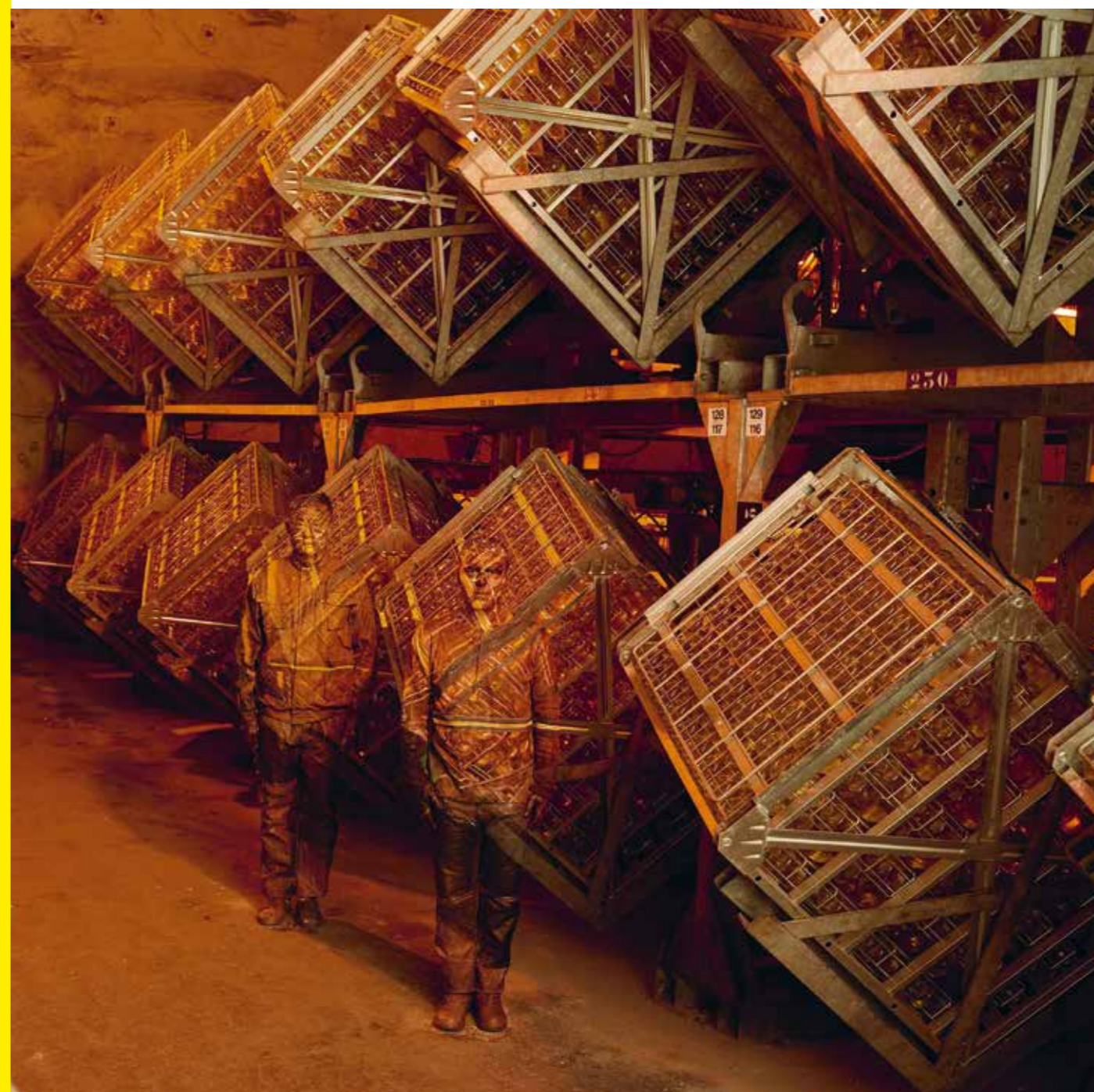
Des graphistes, illustrateurs, peintres ou sculpteurs ayant accepté la carte blanche Ruinart ces dernières années, nombreux sont ceux, comme Maarten Baas, Gideon Rubin ou Piet Hein Eek, qui ont choisi de mettre en scène la bouteille de cette célèbre maison de champagne. Cette année, Liu Bolin a relevé le défi et, dans son œuvre, c'est évidemment le décor qui est privilégié.

Dans la continuité de son travail personnel engagé depuis 2005, l'artiste chinois aujourd'hui âgé de 45 ans a décidé en effet de réaliser une série d'autoportraits en trompe-l'œil dans différents lieux phares de la maison historique, née en 1729.

« Lorsque j'ai commencé à me documenter sur la Maison Ruinart, j'ai pris conscience [...] de l'aspect exceptionnel du site historique classé au patrimoine mondial de l'Unesco. Quatre aspects essentiels pour moi étaient réunis : l'histoire, la culture, le savoir-faire et la dimension humaine », explique Liu Bolin. On comprend mieux comment l'artiste chinois a choisi les décors des trois « tableaux » qu'il a réalisés dans la région de Reims. Avec les vignes et les crayères – les fameuses caves où trônent gyro-palettes et autres lignes de dégorgement –, il a opté pour les lieux les plus emblématiques de cette maison.

Si on ne présente plus Liu Bolin, tant sa renommée est aujourd'hui internationale, il est bon de rappeler la genèse de ses premières créations. Tout commence à Pékin, en 2005, année où sa vie bascule lorsque son atelier d'artiste est détruit. Les autorités chinoises rasant alors des quartiers entiers de la capitale, entraînant de nombreuses expropriations, en vue de restructurer et de moderniser la ville, pour l'accueil des Jeux Olympiques en 2008. Dans cette Chine où la censure peut être cassante, Liu Bolin réagit en élaborant une œuvre, entre performance et photographie, faisant de son propre corps à la fois l'objet et le sujet de son travail. En se mettant en scène dans son quartier en destruction, le corps peint aux couleurs de son environnement immédiat, pour se fondre littéralement dans le décor, Liu Bolin disparaît lui aussi, comme englouti. Une façon pour lui de dire : l'homme ne peut lutter, il est condamné à être absorbé par son environnement. Tel est le message qu'il fait passer dès ses premières créations. Depuis, Liu Bolin décline ses œuvres suivant ce même principe d'élaboration minutieuse, dans de multiples lieux en Chine et à l'étranger, réalisant des centaines d'images dans des endroits aussi variés qu'un champ de tournesols, des escalators, ou encore la grande muraille de Chine. Les plus marquantes sont celles où le leurre est total, par exemple celles de la série réalisée dans des supermarchés. Chez Bolin, passé l'effet de séduction, vient le temps de l'interprétation : nombre des lieux qu'il choisit font écho aux grands enjeux de notre époque, par exemple la consommation et l'environnement. À Reims, en choisissant les vignes et les crayères, c'est à la nature et à la tradition qu'il rend hommage.

BO LIN





PHOTOGRAPHER PARIS : NOUVEAUX REGARDS SUR LA VILLE

Par Fannie Escoulen, Pierre Hourquet
et Anna Planas



Comment revoir la ville, encore et toujours photographiée ?

Paris n'a jamais cessé d'être une source d'inspiration pour les artistes, les écrivains, les réalisateurs, et bien sûr les photographes. Lieu de vie bouillonnant, cosmopolite, sans cesse transformé mais aussi enraciné dans son histoire, Paris nourrit les expériences de chacun, favorise les rencontres et les découvertes. Comment, influencée par la mode, le cinéma, la littérature, mais aussi les soubresauts de la vie quotidienne, une nouvelle génération de photographes observe-t-elle la Ville Lumière ? Constitue-t-elle une relève, nourrissant autrement les représentations du Paris contemporain ?

L'exposition « Photographier Paris » tend à dessiner le nouveau visage d'une cité vivante et plurielle, à travers les regards de dix-sept artistes de tous horizons. Dans une diversité d'écritures, ils s'attachent à la ville ou à ses bordures, de manière décalée, inattendue, insolite. Tous travaillent avec cette matière foisonnante que sont ses habitants, son architecture, ses événements. Tous ont l'ambition d'un regard original, drôle ou grave, mélancolique ou coloré, chaotique ou silencieux. Du documentaire à l'intime, de la fiction personnelle aux petits moments anodins de la réalité, ils dépassent l'anecdotique pour livrer une nouvelle mosaïque, une cartographie imaginaire d'un Paris aux langages multiples.

Une promenade s'installe alors dans le parcours de l'exposition. À Belleville-Ménilmontant, Thomas Boivin rencontre les passants et leur tire le portrait depuis cinq ans. Ola Rindal déambule et saisit des images insolites teintées d'onirisme. Yusuf Sevinçli marche, vole des images et s'échappe. Stephan Keppel observe et fragmente des morceaux de ville. Paulien Oltheten s'installe à un coin de rue et interroge le chaland : pourquoi non ? Lucile Boiron s'engage auprès de migrants et peu à peu les photographie. Laurent Chardon documente la ville et ses transformations, perdu dans un labyrinthe sans issue. Peter Tillessen invente avec humour des micro-fictions urbaines. Sandra Rocha s'attache à une bande d'adolescentes en banlieue et leur parle d'amour. Geoffroy Mathieu s'attèle à la ruralité dans le Grand Paris et interroge les nouveaux modes de production agricole urbains. Enfin, Louis Matton s'invente architecte, urbaniste, dirigeant politique, en créant le projet AéroParis, et ferme l'exposition avec une maison-projet. Autour de ces onze grands ensembles s'articulent les images de Yerin Mok, Camille Mc Ouat, Quentin De Briey, Maxime Verret, Safouane Ben Slama, Laurent Kronental, contre-champs aux séries déployées.

À travers les regards de ces jeunes auteurs, à l'écoute du présent, attentifs aux pulsations de la ville, c'est un nouveau paysage de la capitale qui se dévoile. Parce que Paris est d'une richesse folle, électrique, éclectique, et qu'elle restera toujours le terrain de jeu prolifique des artistes, nous laissant entrevoir un monde de tous les possibles.

HÔTEL DE VILLE

EXPOSITION
« Photographier Paris »
jusqu'au 9 janvier 2019
Hôtel de Ville,
Salle Saint Jean
(Paris)



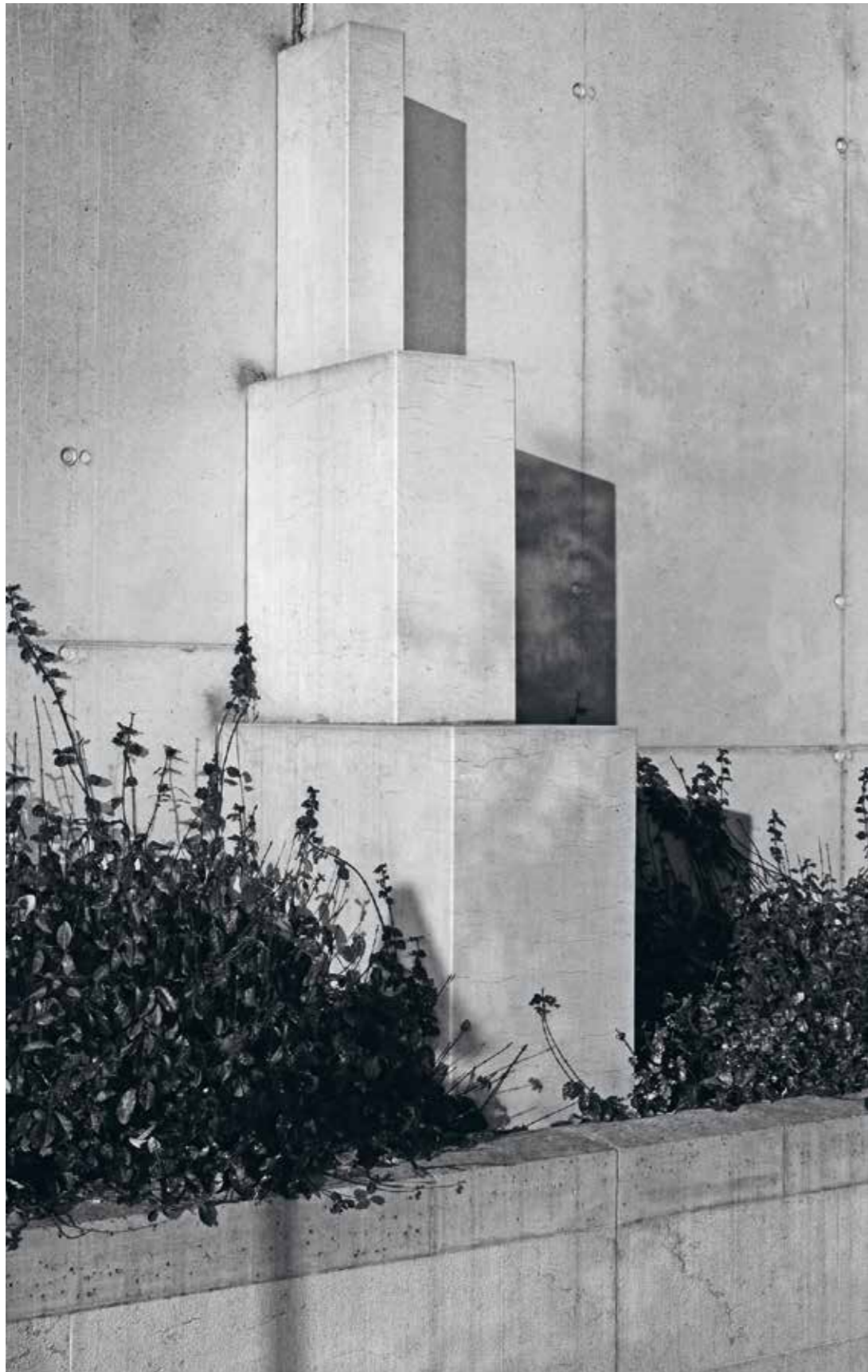
Sandra Rocha
« Sans titre », du projet « La vie immédiate », 2017

Commande photographique nationale des Regards du Grand Paris,
Médicis-Clichy-Montfermeil, Centre national des arts plastiques,
ministère de la Culture et de la Communication, 2016-2017



Yusuf Sevinçli
« Cygne »,
« Oculus-025 », Paris-2014

Courtesy galerie Les filles du calvaire



Stephan Keppel
«Unibeton I», 2014.
Extrait de la série « The Pantone », 2014.



Ci-dessus
Thomas Boivin,
«Elsa, L'Orillon Bar, Belleville», 2015



En haut de page :
Louis Matton
« In-sight », 2017
Courtesy AéroParis



Ola Rindal,
« Pigeon blanc »,
2001.



Peter Tillessen
« Image superficielle »,
2018.

DÉPLACER LES FRONTIÈRES

Par Vivien Marcillac



Comment révéler les talents tout en encourageant les échanges entre les besoins des artistes émergents et ceux des conservateurs en devenir ? Une réponse originale a vu le jour en 2017 au Portugal, avec PARALLEL, un programme conçu par l'organisation Procur.arte avec le soutien du Creative Europe Programme (2017-2021).

PARALLEL est une plateforme qui rassemble dix-huit organisations culturelles européennes. Ensemble, elles animent des échanges interculturels et des mentorats visant à élaborer de nouveaux standards de photographie contemporaine. Parmi les membres, en provenance de seize pays, des musées, des écoles d'art, des éditeurs ou des galeries, tous parmi les plus dynamiques de leurs domaines. Chaque année, ces membres sélectionnent ensemble les artistes et les conservateurs invités qui seront accompagnés par des tuteurs (parmi eux, pour le premier cycle, Rui Prata, Peggy Sue Amison, Krzysztof Candrowicz ou encore Simona Vidmar). PARALLEL organise par la suite les expositions et assure la promotion des travaux des artistes.

La nature très diverse des origines, des sensibilités, et des écritures permet des échanges et des propositions stimulants pour l'exploration de nouvelles approches créatives. Il s'agit aussi pour PARALLEL de déplacer les frontières entre artistes et commissaires pour encourager de nouvelles formes de collaborations artistiques. Le fonctionnement de la plateforme repose sur deux phases successives : « Creative Guidance » (c'est la sélection et l'accompagnement en vue de la conception des projets artistiques et des expositions), puis « Exhibition Platform » (c'est la présentation des expositions et des événements associés).

Les artistes et les conservateurs participent ainsi à un processus innovant, pour la conception de leurs projets de A à Z. Pour les artistes, il s'agit de profiter d'un accompagnateur en vue de la réalisation d'un nouveau projet, qu'ils présenteront sous la forme d'une installation dans différents festivals et lieux partout en Europe (notamment le Capa Center à Budapest, Format à Derby, Photo London, ou les Rencontres de la photographie d'Arles). Pour les conservateurs, il s'agit de bénéficier de conseils en vue de l'élaboration d'expositions à partir des œuvres produites par les artistes du programme.

Le point d'orgue se tient en novembre à Lisbonne (siège de l'organisation Procur.arte à l'initiative de PARALLEL) avec la présentation simultanée de l'ensemble des expositions conçues par les conservateurs autour des photographes sélectionnés pour le premier cycle.

L'appel à candidature du second cycle clôturé en juin 2018 promet de nouveaux dialogues passionnants. Une trentaine de nouveaux artistes et conservateurs y participe jusqu'en juin 2019. Ils seront accompagnés par de nouveaux experts, comme Moritz Neumüller et Monica Alcazar pour les artistes, Karen McQuaid et Alison Nordström pour les conservateurs. Cinq conservateurs en provenance d'Espagne, de Singapour ou des États-Unis ont été retenus pour partager cette année de création avec les artistes.

Nous avons choisi de mettre en avant trois photographes ici parmi les talents mis en lumière à l'occasion des deux premiers cycles, à l'image des tendances que s'efforce d'interroger et d'éclairer le programme PARALLEL.

PARALLEL

«PARALLEL REVIEW LISBOA»

Six expositions produites dans le cadre du programme Parallel.

Du 28 novembre au 16 décembre 2018.

Campo de Santa Clara, Lisbonne, Portugal.



Daniel Szalai

Daniel Szalai est né à Budapest en 1991. Il a étudié l'art et le design parallèlement à la photographie à l'Université d'art et de design Moholy-Nagy de Budapest. Après ses études de premier cycle, Daniel a travaillé dans l'industrie de la production de films et de photographies, approfondissant ainsi son intérêt pour les projets complexes et de grande envergure. Szalai travaille principalement dans le domaine de la photographie, mais la création d'espaces d'exposition est tout aussi importante pour sa pratique que pour la recherche de ses sujets. Ses projets à long terme combinent documentaire et auto-réflexion, explorant les conflits interpersonnels et sociaux. Sa récente série Novogen, récompensée par les axards, porte sur la technologie et le rapport de l'homme à la nature en étudiant l'élevage industriel et l'expérimentation animale. Szalai termine actuellement ses études de maîtrise en photographie à l'Université d'art et de design de Moholy-Nagy. Il a été sélectionné cette année pour Carte Blanche, un programme produit par Paris Photo en collaboration avec la Fondation Picto et Gares & Connexions.

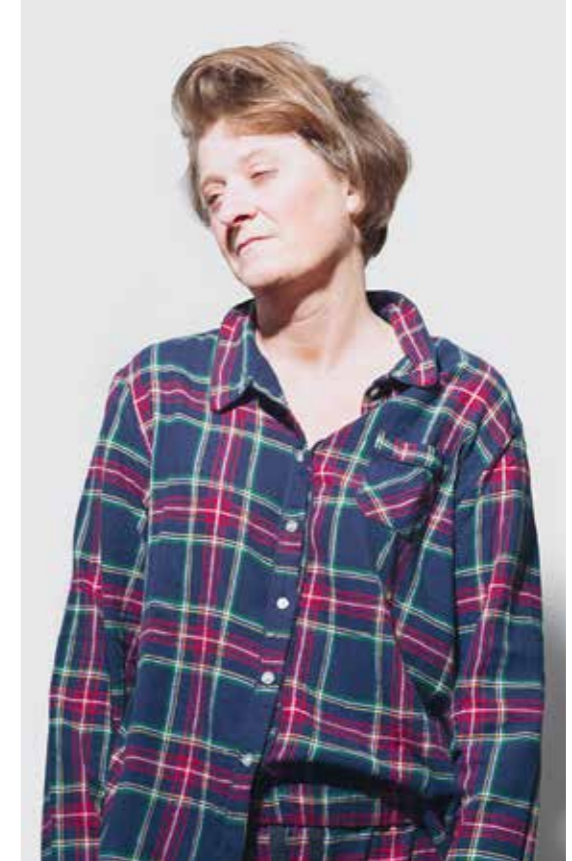


Ramona Güntert

Ramona Güntert est une photographe allemande basée à Londres et récemment diplômée du Royal College of Art. Elle s'intéresse à la relation entre les images et les corps, les matériaux et son existence dans la nature. Pour elle, la photographie est une expérience physique, magique et parfois proche de l'absurdité. Le quotidien se retrouve dans l'autre et ailleurs, transformé à travers le médium ou les gravures au sein d'installations. Les cheveux, la peau et d'autres surfaces apparaissent et disparaissent dans l'obscurité, créant un sentiment de déplacement et d'incertitude.

Joséphine Desmenez

Joséphine Desmenez est une jeune artiste française et étudiante en photographie à l'école nationale des arts visuels de La Cambre. La photographie est pour elle le moyen d'affronter le monde et d'aborder ce qui lui échappe. Son travail développe des notions d'universalité et d'humanisme. Dans sa dernière série, Joséphine Desmenez aborde la situation des migrants qu'elle ne connaît que par le biais d'images médiatiques. Avec ce travail, elle souhaite changer de posture de spectateur et produire un geste en réaction à cette situation. Elle développe des constructions à partir de traces détournées pour constituer des objets symboliques.



MERCI

Nathalie Amae, Damarice Amao, Marwan T. Assaf, Simon Baker, Maryse Bataillard, Audrey Bazin, Safia Belmenouar, Sophie Bernard, Myriam Birch, Léa Bismuth, Maria-Karina Bojkian, Florence Bourgeois, Babil Canaan, Christian Caujolle, Julien Chapsal, Christian Chevalier, Federica Chiocetti, Hannah Darabi, Frédérique Destribats, Florian Ebner, Lilian Engelmann, Fannie Escoulen, Horacio Fernandez, Marc Feustel, Olivier Garnier, Philippe Gassmann, Xavier Gayot, Julien Guerrier, Alexia Guggémos, Marion Hislen, Pierre Hourquet, Pete Jeffs, Christian Joschke, Catarina Labau, Christophe Labedays, Jeffrey Ladd, Luce Lebart, Gaëlle Lebrun, Pauline Lecour, Emilie Lemoine, Marc Lenot, Russet Lederman, Pascale Le Thorel, Aurélia Marcadier, Christophe Marcilhacy, Florence & Benoit Marcilhacy, Pierre & Rose Marcilhacy, Guillaume Marechal, Marta Martin Nuñez, Alicia Mille, Agathe Moulouguet, Pascal Mounier, Carole Naggar, Dieter Neubert, Christian Omodeo, Javier Ortiz-Echague, Anna Planas, Jeanne Poret, Michèle Prugnaud, Mélanie Roubineau, Nuno Salgado, David Solo, John Simons, Gisèle Tavernier, Marianne Thery, Benoit Vaillant, Fabien Vallerian, Eyal Weizmann, Christoph Wiesner, Paul Wombel

Nous remercions Irène Attinger et la Bibliothèque de la Maison Européenne de la Photographie, pour leur soutien apporté à la reproduction de bon nombre des ouvrages, ainsi que le Centre Georges Pompidou, les Beaux Arts de Paris, la Fondation Josep Renau et l'IVAM.

La revue The Eyes se compose de 3 parties, chacune accompagnée d'un papier spécifique. *L'Arctic Volume White* pour restituer la personnalité des artistes de Portfolios. La teinte et le rendu de *Munken Pure* pour valoriser les livres de Bibliomania. *Munken Kristal Rough* pour marquer la section Forum consacrée à l'actualité photo.

THE EYES

contact@theeyes.eu – www.theeyes.eu



BMW ART & CULTURE.



Co-funded by the Creative Europe Programme of the European Union

PICTO
FOUNDATION



ART & CARACTÈRE
NOTRE SEULE LIMITE EST VOTRE IMAGINATION



ARCTIC PAPER

THE EYES PUBLISHING

L'ÉQUIPE

Directeur de la publication

Vincent Marcilhacy : vincent@theeyes.eu

Rédacteur en chef

Rémi Coignet : remi@theeyes.eu

Partenariats et Développement

Véronique Prugnaud : veronique@theeyes.eu

Comité éditorial

Vincent Marcilhacy

Rémi Coignet

Arnaud Bes de Berc : arnaud@theeyes.eu

Guillaume Lebrun : guillaume@theeyes.eu

David Marcilhacy : david@theeyes.eu

Direction artistique

Pete Jeffs : pete@theeyes.eu

Coordination éditoriale

Flaminia Reposi

Proposition de portfolios

portfolio@theeyes.eu

The Eyes Collection

collection@theeyes.eu

Le Club The Eyes

club@theeyes.eu

Abonnements

abonnement@theeyes.eu

ONT PARTICIPÉ À CE NUMÉRO

Traductions

Frédérique Destribats

Relectures

Myriam Birch (anglais), Julien Chapsal (français)

Illustrations

Mélanie Roubineau

Photogravure

PICTO

Impression

ART & CARACTÈRE

DIFFUSION

Librairies

Diffusion

France : Pollen diffusion, www.pollen-diffusion.com, +33 (0)1 43 58 74 11

International : Idea Books, www.ideabooks.nl, + 31 20 6226154

Presse

Export Press, www.exportpress.com

Achévé d'imprimer en France en octobre 2018

Dépôt légal octobre 2018

ISBN : 979-10-92727-23-4