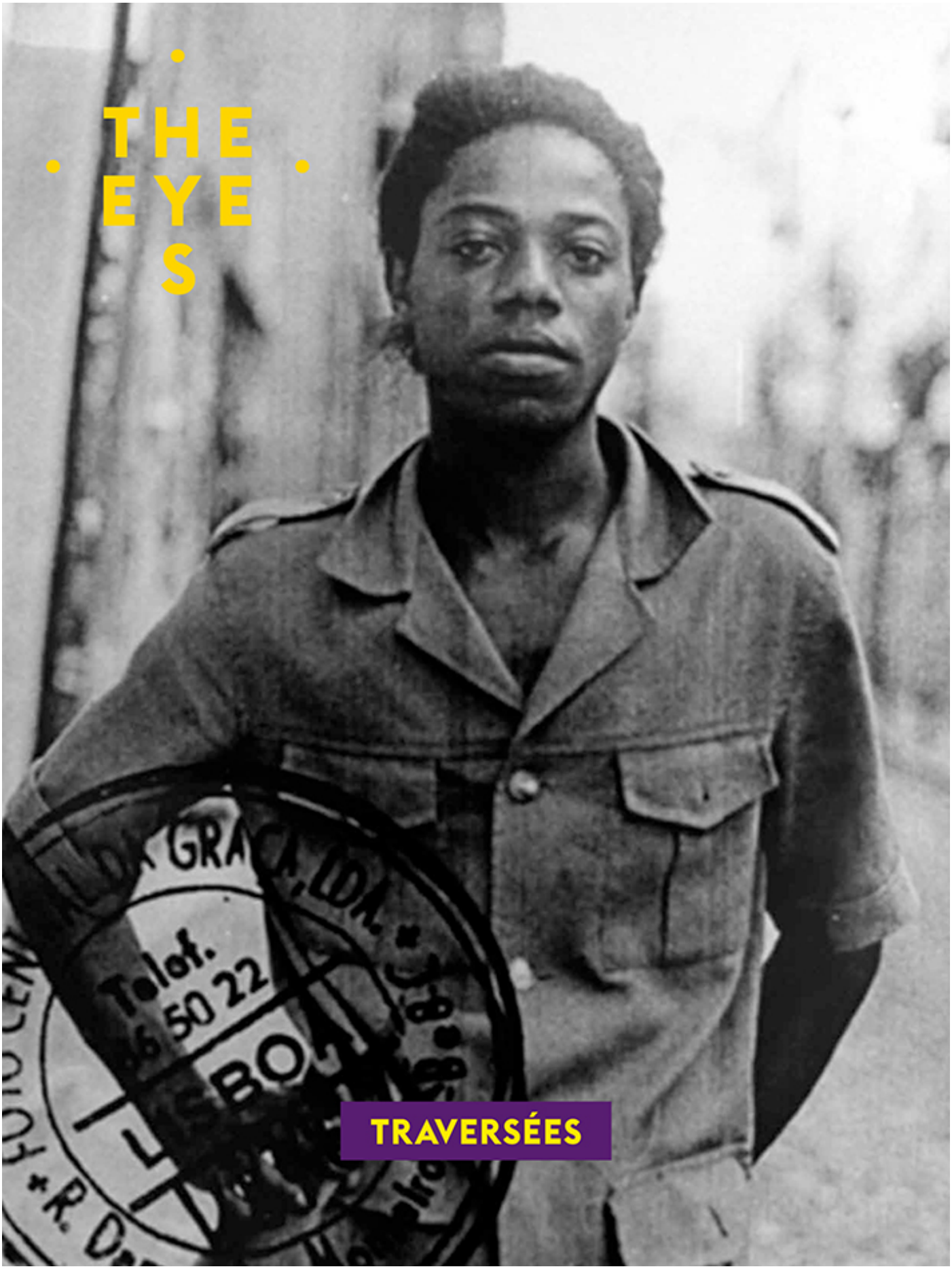


THE EYES

TRAVERSÉES

THE EYES

SOMMAIRE

INTRODUCTION

Taous R. Dahmani • **6**

PORTFOLIOS

Border Matters • **14**
Ila N. Sheren

Rio Grande : Burnt Water / Agua Quemada • **26**
Dornith Doherty

Go Home Polish • **36**
Michal Iwanowski

Heartbeat • **44**
Seba Kurtis

Schengen • **52**
Délio Jasse

How to Secure a Country • **62**
Salvatore Vitale

Hejaz Railway • **70**
Ursula Schulz-Dornburg

Berlin, Beyond the Wall • **78**
Patrick Tournebœuf et Laurent Gontier

Occupied Pleasures • **86**
Tanya Habjouqa

Open See • **96**
Jim Goldberg

My Rockstars • **104**
Hassan Hajjaj

BIBLIOMANIA

Conversation • **112**
Edmund Clark et Rémi Coignet

Die Mauer ist Weg ! • **124**
Mark Power

Walls of Freedom • **130**
Rana Jarbou

ZUS • **140**
Benoît Fougeirol

The Migrant • **148**
Anaïs Lopez

Caspian : The Elements • **154**
Chloe Dewe Matthews

The Park • **156**
Kohei Yoshiyuki

Border Soundscapes • **158**
Pino Musi

So It Goes • **160**
Miho Kajioka

Maria • **162**
Lesia Maruschak

The Ginza Strip • **164**
Michalis Pichler

Orient Express • **166**
Sarah Moon

A Study of Assassination • **172**
George Selley

FORUM

176 • **‘Quand les nuages parleront’ d’Emeric Lhuisset**
par Gisèle Tavernier

182 • **Zeitgeist**
par Vivien Marcillac

Portraits:
188 • **Marina Paulenka, dans le port d’Amsterdam**
190 • **Michel Poivert, l’état de grâce**
192 • **Nour Salamé, mille et une lignes**
194 • **Quentin Bajac, le charme discret de la photographie**
196 • **Bonaventure c’est bonaventure**
198 • **Damien Bachelot, passion privée**
par Virginie Huet

200 • **Les minorités s’affichent à Paris Photo**
par Gisèle Tavernier

206 • **Shared Roots de Vik Muniz**
par Sophie Bernard

Dornith Doherty, *Rio Grande : Burnt Water / Aqua Quemada*
Ce tirage vous est offert par Picto Foundation,
avec l’aimable autorisation de l’auteure.

CONTRIBUTEURS

NAYROUZ ABU-HATOUM
Auteure, professeure d'ethnographie urbaine au département de Sociologie et Anthropologie de l'université de Concordia, Canada.

NATHALIE AMAE
Directrice artistique pour des galeries d'art et commissaire, elle est la fondatrice et la directrice de l'Alta Volta Agency.

IRÈNE ATTINGER
Fondatrice de la bibliothèque de la *Maison européenne de la Photographie* en 1996 et auteure du livre *Une Bibliothèque* (Actes Sud, 2018).

SOPHIE BERNARD
Journaliste indépendante et enseignante, ancienne rédactrice en chef d'Images magazine.

MARIA-KARINA BOJIKIAN
Directrice photo du magazine *Marie Claire*.

CLARA BOUVERESSE
Docteure en histoire de la photographie et spécialiste de l'agence Magnum. Auteure de « Histoire de l'agence Magnum : l'art d'être photographe » paru chez Flammarion.

LAURA CARBONELL
Fondatrice de la plateforme pour l'art et la photographie « Punto de Fuga » à Bogota, Colombie.

TIM CLARK
Ecrivain, conservateur et depuis 2008 éditeur en chef de 1000 Words, magazine de photographie.

MARC FEUSTEL
Auteur, éditeur et commissaire d'exposition. Fondateur en 2009 du blog *eyecurious.com*.

VIRGINIE HUET
Auteure et directrice du festival PhotoSaintGermain à Paris.

LAURIE HURWITZ
Auteure et commissaire d'exposition à la Maison Européenne de la Photographie.

RANA JARBOU
Auteure, photographe et artiste. Depuis 2007, elle documente et étudie avec passion le graffiti et l'art urbain à travers le monde arabe, en quête d'une vision alternative de l'identité arabe.

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

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

ANAÏS LOPEZ
Artiste basée à Amsterdam. Après des études à la Royal Art Academy à La Haye (Pays Bas), elle a obtenu un Master à l'Académie des Arts de St Joost à Breda. Elle est aujourd'hui photographe freelance, et réalise des documentaires.

PINO MUSI
Photographe italien autodidacte, il est l'auteur de nombreux livres de photographiess souvent primés.

SARA-JAYNE PARSONS
Directrice et Conservatrice à TCU Art Galleries (Fort Worth, Texas).

SUNIL SHAH
Écrivain, photographe et commissaire basé à Oxford, Royaume-Uni. Il est directeur de CODA Projects.

ILA N. SHEREN
Professeure d'histoire de l'art et d'archéologie, spécialisée en Art contemporain à l'université de Washington de St Louis.

STEFANO STOLL
Directeur du festival IMAGES Vevey en Suisse.

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

SONIA VOSS
Auteure et commissaire d'expositions indépendante. Elle a récemment présenté *Corps impatients. Photographie est-allemande 1980-1989* aux Rencontres d'Arles (2019). Elle vit entre Paris et Berlin.

LARS WILLUMEIT
Photographe, auteur, critique d'art et commissaire d'exposition.

ALICE ZOO
Photographe et auteure basée à Londres.

INTRO

TRAVERSÉES

Taous R. Dahmani
Commissaire invitée

« Le spectacle de ces déplacements massifs attire inévitablement l'attention sur les frontières, les endroits poreux, les points sensibles, où le concept de patrie est perçu comme menacé par les étrangers. Une grande partie de l'inquiétude qui plane au-dessus des frontières et des portes est attisée, me semble-t-il, par : 1) à la fois la menace et la promesse de la mondialisation ; 2) une relation difficile avec notre propre extranéité, notre propre sentiment d'appartenance qui se désintègre à vive allure. »

- Toni Morrison, *L'Origine des autres*, 2018

Rares sont les photographies qui font effectivement trembler et qui parviennent à influencer les responsables politiques. Autrement dit, lorsque l'on examine l'opérativité politique du médium photographique, force est de constater que, dans la plupart des cas, on observe l'échec démocratique de celui-ci. Cependant, la photographie reste un opérateur de traduction de qualité et le nombre exponentiel de projets référençant le sociologique, l'historique, l'anthropologique et le politique en est le témoin.
Il nous semble néanmoins illusoire de se poser la question du poids des démarches photographiques et artistiques face aux données et aux lois, nous pouvons plutôt poser la question du poids des *points de vue* qui peuvent transmettre des récits plus complets du monde. C'est ce que la philosophe féministe nord-américaine Sandra Harding nomme la « Standpoint theory ». Si Harding consacre ses écrits aux personnes marginalisées ou opprimées, il semble intéressant de déplacer cette étude des points de vue à la figure du photographe. Appliquée à la question de l'image photographique et aux représentations, cette notion des points de vue, plus ou moins évidente, permet de combattre la conception de neutralité qui, en réalité, prend toutes les caractéristiques des dominations. Il s'agit de se poser une série de questions, comme : qui parle ? Qui écoute-t-on ? Qui photographie ? Qui est représenté ? L'idée est d'essayer de privilégier le point de vue des personnes qui sont les premières concernées par une situation. Ainsi, l'identité, le parcours du photographe, le lieu d'où il regarde mais aussi l'endroit où il se place influencent le choix de ses projets, sa manière d'envisager une question et de traiter un sujet. L'association d'expériences et de connaissances différentes permet la découverte de représentations spécifiques qui réinvestissent le récit historique et politique. N'étant pas acteurs ou auteurs des récits dominants, les photographes sont placés dans une position unique pour dénoncer des modèles, des systèmes et des comportements en faillite.

En effet, les photographes ont proposé des perspectives critiques et la photographie contemporaine poursuit sa politisation, notamment à travers une diversité des régimes représentatifs des traversées. Que ce soit l'action de traverser un espace ou une période d'un point à un autre ou l'observation de cette progression, l'itinérance géopolitique est au cœur de ce numéro. Bien que la question migratoire soit inévitablement la préoccupation sociologique sous-jacente ici, le projet rassemble une constellation de thématiques connexes développées en relation avec des pratiques photographiques singulières. Face à l'urgence des situations humaines et à la férocité du monde politique, l'image photographique permet de déconstruire l'abstraction géopolitique. Le médium devient alors le refuge, modeste, de la démonstration de la subjectivité et de l'affirmation des consciences créatives. La photographie donne une certaine puissance à la prise de parole de l'auteur et de son sujet : les images permettent de ressentir une tension sensible entre les photographes et leurs environnements.

L'Obsession des frontières C'est la conception d'un passé en mouvement et d'un présent indéniablement fluide qui habite les opérateurs de ce numéro. La chute des empires, notamment coloniaux, qui s'est déroulée tout au long du XXe siècle, s'est également accompagnée d'un redécoupage du monde, ayant comme conséquence le développement d'une « obsession des frontières » (Michel Foucher, Tempus, 2012)[1]. Cette multiplication des frontières et la consécration de l'État-nation, semblent signifier la promesse d'un immobilisme : c'est pourtant exactement l'inverse qui s'est produit avec l'accélération des mobilités. Nous ne discutons pas ici de l'utopique mondialisation égalitaire, encore trop peu discutée, mais bien du déplacement dans la plus simple de ses acceptions. Il faut ainsi se demander quelle place ont donc les frontières et les murs dans un monde inéluctablement habité par les traversées ?

À l'heure où l'on imprime ce magazine, l'Europe célèbre les trente ans de la chute du mur de Berlin, alors symbole d'un espoir, signe d'une nouvelle liberté et objet de tous les présages. Pourtant, aujourd'hui, les murs qui divisent sont de plus en plus nombreux. En 1989, il y avait onze murs de séparation dans le monde ; on en compte aujourd'hui soixante-cinq et plus d'une douzaine ont surgi depuis 2010. Il existe plus de types de frontières aujourd'hui que jamais auparavant. Depuis le milieu des années 1990, mais surtout depuis le 11 septembre 2001, on constate une explosion de techniques de gestion frontalières et de régie de la circulation des mouvements humains. Thomas Nail, philosophe du mouvement, estime même que le XXIe siècle est défini par un nouveau paradigme, celui de la mobilité (*motion*), et il écrit :

« La frontière est rigoureusement "entre" les états. Tout comme la découpe faite par une paire de ciseaux, qui divise un morceau de papier, ne fait assurément pas partie du papier ; de même la frontière, en tant que division, n'est pas entièrement circonscrite par le territoire, l'état, la loi ou l'économie qu'elle divise. »[2]

Pour reprendre la métaphore du papier découpé, il semble intéressant d'appréhender les incisions proposées par les photographes, d'abord avec le cadrage, puis par la manipulation du papier photographique comme les conséquences esthétiques de ce nouveau paradigme cinétique. C'est cet espace interstitiel qui est au cœur de notre réflexion : c'est un questionnement sur la possibilité des photographes et de leurs médiums de se faire objets de perméabilité. Si l'étude des frontières ne peut être abordée uniquement selon un type de division, l'étude des productions photographiques peut mettre en lumière la multiplicité des coupures, des divisions et des séparations.

Photographier les frontières La question des frontières occupe de nombreux artistes. Comme en attestent, par exemple, les photographies d'Ellis Island de Lewis Wickes Hine (1905), le modèle nord-américain est fondé sur le déplacement est s'est construit

grâce à l'immigration, concept pour autant perpétuellement mis à mal par l'actuel président. C'est dans l'Amérique de Ronald Reagan que le photographe Ken Light va commencer à documenter la frontière américano-mexicaine. Light débute son projet en 1983 et le publie chez Aperture en 1988 sous la forme d'un photo-texte intitulé *To The Promised Land*. Ken Light réalise notamment des images en noir et blanc, des scènes nocturnes de traversées de grillages et des tête-à-tête entre les perceurs et les gardes-frontières.Alors que la construction d'un mur devient un cri de ralliement de campagne et de réélection, le mur est devenu le symbole de l'obscurantisme contemporain. Pour autant, pour ce dixième numéro de *The Eyes*, nous avons décidé de nous éloigner des projets documentaires pour donner à voir les images de la photographe texane **Dornith Doherty** et sa série « Rio Grande : Burnt Water / Agua Quemada (2002-2008) ». Doherty interroge l'histoire de cet espace, la vallée du Río Grande, remarquablement végétale et organique, devenue éminemment politique. Souvent considérée comme la frontière naturelle entre les deux pays, l'histoire de cette zone géographique est révélatrice des inventions humaines et des imaginaires politiques concernant les lignes de démarcations et autres séparations. Auparavant, le Mexique s'étendait bien au-delà du Río Grande et englobait l'actuel sud-ouest étasunien. Les nombreux différends qui ont opposé le Texas au Mexique au sujet de ce tracé ont fini par donner raison aux forces armées étasuniennes qui souhaitaient établir le Río Grande comme frontière commune. Aujourd'hui, le fleuve part des montagnes du Colorado, traverse le Nouveau-Mexique, transperce le mur de séparation à Ciudad Juárez, se déverse au nord du Mexique pour finir par se jeter dans le Golfe. À travers des photographies poétiques, mais surtout grâce à la manipulation de ses images, Doherty souligne l'arbitraire topographique. « Agua Quemada » (ou « Les Eaux brûlées » en français) rend hommage au romancier mexicain Carlos Fuentes, virulent critique de l'impérialisme culturel et économique étasunien, qui dans son roman du même titre, décrit Mexico comme la ville des « eaux brûlées » en référence aux eaux de la lagune qui prirent feu lors de l'assaut des Espagnols. De la lagune au fleuve et de la cité maudite au destin destructeur d'un fleuve, Dornith Doherty fait le récit d'un paysage turbulent.

Née dans la vallée texane du Río Grande, Gloria Anzaldúa deviendra autrice, poète, universitaire et militante féministe lesbienne chicana. En 1987, dans son poème « El otro Mexico » (publié dans *La Frontera / Borderlands*), Anzaldúa décrit le fleuve, et plus largement, la frontière américano-mexicaine comme une « *herida abierta* » (plaie ouverte). Cette métaphore semble réajuster nos compréhensions des frontières et plus précisément des murs de séparation. C'est dans la continuité de cette réflexion que nous avons invité **Ila N. Sheren** autrice de *Portable Borders. Performance Art and Politics on the U.S. Frontera since 1984* (University of Texas Press, 2015) à constituer un portfolio autour de la question de la matérialité des frontières en photographie. Ce portfolio hybride interroge le spectre de littéralité de l'imagerie du mur et de la frontière, et abrite ainsi autant des images d'**Yto Barrada**, de **David Taylor**, de **WooJung PARK** qu'une photographie prise de l'espace par la NASA donnant à voir la frontière indo-pakistanaise. Avec ce corpus, Ila N. Sheren s'interroge : comment les qualités matérielles de la frontière et du mur peuvent-elles fournir une plate-forme d'expression artistique et initier un dialogue politique ? De quelle manière la photographie peut-elle interagir avec la présence (ou l'absence) d'une frontière ?

Les murs sont des mutilations, des ablations du droit à la libre circulation, des déchirures sociales, des dégradations d'espaces et sont, comme le réalise le photographe parisien **Patrick Tournebœuf**, des bouts de notre histoire. Ainsi, depuis 2003 et jusqu'à aujourd'hui, Tournebœuf travaille sur les incarnations de l'histoire comme en témoigne sa série « Berlin, Beyond The Wall (1989/2019) », projet photographique au long cours, qui le ramène dans la capitale allemande trois décennies après son premier voyage en 1988. Photographe de la systématique et de la précision, il approfondit sa démarche en réalisant des cartes où des données concrètes sont localisées, signifiant la cicatrice laissée par le Mur après sa chute en 1989. La double visualisation, graphique et photographique, suit la trace du spectre du Mur qui hante les espaces de vie, les lieux communs de l'espace urbain et semi-urbain.

La cartographie sert aussi au photographe **Michal Iwanowski**, dont le tracé devient un phénomène particulièrement physique. Les photographies que propose Iwanowski sont le résultat d'un procédé hérité des photographes-marcheurs. Elles sont réalisées lors de sa traversée de l'Europe, du pays de Galle à la Pologne, passant par le sud de l'Angleterre, le nord de la France, la Belgique, les Pays-Bas, l'Allemagne et la République tchèque pour finalement dessiner une quasi ligne droite de 1 900 kilomètres. Né en Pologne en 1977, Michal Iwanowski vit et travaille depuis 2001 à Cardiff. Son projet est construit autour de deux ensembles rhétoriques : d'abord, l'injonction raciste qui donne son nom à la série « Go Home, Polish » (2018), et ensuite une abréviation désignant la sortie du Royaume-Uni de l'Union européenne (UE). Alors que la question de l'immigration inonde la campagne du référendum au printemps 2016 et que la montée des nationalismes frappe l'UE, la randonnée photographique d'Iwanowski semble être un pied de nez aux discours ambiants. Pendant 105 jours, le temps nécessaire à sa traversée, le photographe expérimente la déconstruction de la figure de l'étranger à travers ses rencontres et examine la notion de « *home* » comme étant à la fois le domicile et la patrie.

Christian Philipp Müller

Traversée de frontière illégale entre l'Autriche et Liechtenstein, 1993

Trois autres photographes se sont emparés des contrastes entre la réalité géopolitique des frontières et leurs ramifications dans le quotidien de milliards d'individus. Tour à tour, **Délio Jasse**, **Seba Kurtis** et **Salvatore Vitale** vont photographier ces humains déracinés, devenus, selon l'expression de l'écrivain créole Patrick Chamoiseau, « l'âme ouverte des frontières »[3]. Tous les trois ont vécu la migration et s'inspirent de leurs parcours pour faire le récit des déplacements et de leurs empêchements. **Seba Kurtis** est né en 1974 en Argentine, mais la crise monétaire, politique et sociale de la fin des années 1990 et du début des années 2000 le pousse à fuir son pays d'origine. Arrivé en 2001 en Espagne, il travaille dans le bâtiment sur l'île de Tenerife. Ces dernières années, son expérience personnelle l'inspire et le pousse à aborder dans ses images la migration, la clandestinité, la traversée illégale des frontières. Portraitiste des inobservables, au fur et à mesure de ses séries « Drowned » (2008), « Adriatic » ou « Talcum » (2015), il raconte l'impact des contingences géo-politiques sur l'ordinaire. La série « Heartbeat » (2012), comme les autres, a été inspirée par sa propre expérience avec le « Home Office » (le Ministère de l'Intérieur) en 2012 et conçoit la rencontre de deux dispositifs (« apparatus ») : photographique et sécuritaire. Kurtis est influencé par l'un des systèmes de détection de l'immigration illégale mis en place par la police des frontières britanniques : le détecteur de pulsations humaines.
Sur le site Internet du vendeur du Heartbeat, Intelsec (Intelligent Security Limited) décrit les avantages de sa technologie : « La formule, simple et élégante, repose sur le fait que tout le monde à un battement de cœur ! En utilisant des géophones extrêmement sensibles et un logiciel de signalisation numérique, on a découvert que les battements d'un cœur pouvaient être détectés à travers le châssis d'un véhicule, qu'il soit vide ou chargé. Le système est si sensible qu'il permet, lorsqu'il est correctement réglé, de détecter la présence d'une souris ! »[3]
Kurtis réalise ainsi les portraits des personnes placées dans les centres de détention, capturées telles des rongeurs, par les gardes-frontières. Le photographe tente de rendre leurs dignités à ses sujets et propose à travers ses images une forme d'auto-figuration. Le photographe renverse les effets du Heartbeat et rend aux sujets leur invisibilité espérée. La question de la visibilité est au cœur des enjeux de l'image et de la crise de la gestion migratoire, comme le souligne Richard Mosse avec sa vidéo-installation *Incoming* (2016), qui a son tour, détourne les technologies militaires.

Dans sa série intitulée « Schengen » (2010), **Délio Jasse** interroge une autre violence, celle de l'administration. Né en Angola en 1980, Jasse vit et travaille en Italie, où la convention de Schengen organise, depuis 1995, l'ouverture des frontières entre les pays européens signataires. Évolution positive et nouvelle liberté pour certains, le territoire communément appelé l'espace Schengen va de pair avec Frontex et la gestion des frontières dites extérieures. L'espace Schengen devient alors une nouvelle frontière, un nouveau mur à traverser. En apposant, à même le recto des portraits, les différents tampons et visas, Jasse souligne les systèmes de citoyennetés à deux vitesses. Mais en utilisant des photographies qui ne respectent pas les codes des photos d'identité, Jasse se soustrait du long héritage de la photographie et de l'identification anthropométrique échue d'Alphonse Bertillon. Le bertillonnage (1883) et ses fameuses photographies de face et de profil constituent l'ancêtre des technologies de surveillance aujourd'hui poussées à l'extrême. Ainsi, **Salvatore Vitale**, dans sa série « How to Secure a Country » (2014 - 2018), traite de la culture sécuritaire en Suisse. Selon Vitale, protéger, assurer, prévenir, en somme, tous les aspects en lien avec la sécurité nationale, forment un ensemble de base considéré comme essentiel à la société suisse. Dans ses images, le photographe évoque le bouclier sécuritaire national et son arsenal. Jamais frontales, les photographies accusent les autorités, policières, militaires et douanières. En 2014, allant à l'encontre du projet européen et de l'espace Schengen, les Suisses votent en faveur d'une initiative populaire fédérale « Contre l'immigration de masse » : la question des frontières devient alors éminemment personnelle pour le photographe. Né en 1986 à Palerme, vivant et travaillant aujourd'hui en Suisse, Salvatore Vitale ressent le besoin de comprendre son pays dans lequel l'accueil des migrants devient de plus en plus difficile.

(Dé)placer les frontières : vers une représentation du transnationalisme Alors que les frontières sont multiples, les propositions de déplacements aussi. Les traversées se font dans les sujets et les objets photographiés mais aussi dans les pratiques et les approches, afin de trouver un équilibre, parfois glissant, entre la documentation et l'allégorie. Ainsi, au-delà des discussions sur les séparations, certains projets photographiques sélectionnés considèrent les inclusions : comment la photographie pourrait considérer les rencontres jusqu'à proposer une iconographie du transnationalisme ? Ce processus se fait par étapes, et les projets sont divers. La connectivité entre les points de départ et d'arrivée, leur rapport à l'histoire et aux espaces géopolitiques est quelque chose qui intéresse particulièrement la photographe **Ursula Schulz-Dornburg**, connue pour ses photographies conceptuelles en noir et blanc. Née en 1938 en Allemagne, « née dans la destruction de tout » selon ses mots, Schulz-Dornburg photographie les ruines, les objets en cours de disparition. En 2002 et 2003, elle réalise un pèlerinage silencieux sur les traces d'une histoire tumultueuse dans l'actuelle Arabie saoudite. Entre le vide du désert et la plénitude des récits, la netteté de l'enregistrement et les nuances de la narration, Ursula Schulz-Dornburg se soustrait à l'imagerie orientaliste, brise les barrières de la pensée unique et réalise le récit feutré de la réalité des guerres et du colonialisme. La photographe propose de suivre les 1 320 kilomètres du chemin de fer

Tanya Habjouka

Territoires palestiniens occupés, Gaza, Gaza City, 26 mai 2013

Sabah Abu Ghanem, 14 ans, attend une vague sur son surf.

qui reliait Damas en Syrie à Médine, en traversant le Hedjaz, région du nord-ouest de l'Arabie saoudite, proposant un commentaire sur les enjeux du déplacement sur un territoire toujours sous tensions.Certaines frontières ne pouvant être traversées, elles sont défiées et contestées, comme le raconte **Tanya Habjouqa**, dans sa série « Occupied Pleasures » (2009-2013), où le droit à une vie quotidienne devient un acte de résistance. Si le travail de Habjouqa reprend les codes du documentaire, ses photographies proposent une réelle mutation de la représentation des *habitus*, si on reprend le lexique des sociologues, ou plus largement, des styles de vie des Palestiniens en Cisjordanie et à Gaza. Née en Jordanie, formée aux États-Unis et en Grande-Bretagne, Tanya Habjouqa vit et travaille aujourd'hui à Jérusalem-Est. Consciente de la place singulière que cet espace a dans la presse internationale et frappée par le défaut de complexité des représentations des Palestiniens, elle décide de découvrir ce territoire : de rencontrer ses habitants et d'y vivre. Après son projet « Women of Gaza » (2009), sa vie personnelle l'amène à s'installer en Palestine et à subir les difficultés quotidiennes des déplacements et des postes-frontières. La série « Occupied Pleasures » tente ainsi de saisir toute la difficulté des vies divisées à travers la mise en image de la socialisation d'un peuple. En donnant à voir la pratique de sports, du yoga au javelot, des scènes de pique-nique, des fêtes et des baignades, Habjouqa souligne l'absurdité de certaines situations, entre profonde violence et immense humour. La collaboration avec ses sujets, notamment pour les portraits, lui est essentielle comme pour **Jim Goldberg** qui, au début des années 2000, passe 4 ans à documenter la vie de réfugiés dans près de dix-huit pays. Photographe californien, il accorde également une grande place à la participation et aux contributions faites par les sujets de ses projets, depuis ses débuts au San Francisco Art Institute. Avec « Open See » (série débutée en 2003), Goldberg poursuit la méthode établie dans « Raised by Wolves » (1985-1995), allant à la rencontre des sans-voix, donnant une place importante au dialogue entre photographe et photographié et surtout complétant ses images avec les écrits des sujets. Les mots choisis par les réfugiés donnent littéralement une voix à la multiplicité des récits. Goldberg utilise son nom, sa plateforme pour donner la parole à ceux qui ne l'ont pas : « Open See » fonctionne alors comme un catalyseur de récits de vies construits par l'éphémère et le transitoire. *In the Open See Dont Hate Border* est une photographie en noir et blanc de deux mains (celles de deux réfugiés afghans détenus à Lavrio en Grèce en 2005) posées sur la porte d'un frigo qui entourent une inscription, ajoutée à la surface de la photographie au feutre rouge, une traduction maladroite qui gagne en puissance poétique en englobant la capacité de voir (« *see* ») et l'étendue de la mer (« *sea* »), englobant les enjeux de visualisation des frontières en mer Méditerranée. D'autres photographies de Goldberg présentent les espoirs de nouvelles de vies qui flottent entre un ici et un là-bas. C'est la rencontre de ces deux opposés que le photographe marocain, **Hassan Hajjaj**, met en image. Vivant entre Londres et Marrakech, Hajjaj réalise le portrait de communautés transnationales et s'applique à souligner l'établissement, le maintien de multiples liens entre leur pays d'origine et leur terre d'accueil. Armé de références hybrides, allant des nuits londoniennes à la photographie de studio africaine en passant par la photographie de mode, Hajjaj fait poser ses amis, des musiciens et des artistes. Dans ses photographies, Hajjaj propose un point de vue unique, décalé, presque pop et à son tour raconte l'histoire de ceux qui ne sont pas racontés.

Enfin, nous avons souhaité montrer un extrait de la somme que constitue le livre *Walls of Freedom: Street Art of the Egyptian Revolution* (From Here to Fame, 2014) de **Basma Hamdy** et **Don Karl** alias Stone. *Walls of Freedom* est un guide, une archéologie visuelle, à travers l'art urbain de la révolution égyptienne. Basma Hamdy et Don Karl décrivent leur livre comme « un journal dynamique du peuple » . Le projet est une alternative à un récit dominant, constitué d'images fortes, de moments clés capturés par des photographes et des militants, et discutés dans de longs essais par des auteurs, des artistes, des historiens ou des acteurs du monde culturel égyptien. *Walls of Freedom* est aussi une chronologie, un index, des légendes très détaillées et des témoignages qui racontent les rues du Caire dès 2010, la vie en Égypte à partir du 25 janvier 2011, rythmée par les manifestations, les grèves, les occupations et les affrontements. C'est aussi l'affirmation de l'importance de l'urbanisme : alors que la place Tahrir devient un symbole dans le monde entier, les rues d'Égypte et les murs des grandes villes prennent aussi une place importante. Grâce aux travaux d'artistes comme El Teneen, Ganzeer, Aya Tarek, El Zeft, les murs se transforment en lieux d'expression, de dialogue et de libération.

Ainsi, la mobilité et ses traversées, avec leurs limites et leurs potentiels, constituent à plusieurs égards les éléments fondateurs de ce numéro. Entre fascinations et rejets, les photographes tentent de formuler des hypothèses sur l'importance de ce paradigme de mobilité qui est caractérisé par Tim Cresswell, spécialiste du rôle et de la place de la mobilité dans la vie culturelle, comme « au centre des constellations du pouvoir, de la création d'identités et des microgéographies de la vie quotidienne » (Cresswell, 2010, 551) [4]. Construits autour de la thématique des traversées, les onze portfolios, ainsi que les livres de photographes discutés dans ce dixième numéro, oscillent entre le littéral et le poétique et sont au carrefour de l'expérimentation et de l'expérience.

1: Michel Foucher, *L'obsession des frontières*, Tempus Perrin, 2012
2: Thomas Nail, *Theory of the Border*, Oxford University Press, 2016, p. 2. (les traductions sont de l'auteure)
3: Patrick Chamoiseau, *Frères migrants*, Seuil, 2017
4: Tim Creswell, «Towards a politics of mobility», in *Environment and Planning D: Society and Space* Vol. 28, N° 1, 2010, pp 17–31.

BIOGRAPHIE

Commissaire invitée de ce dixième numéro, Taous R. Dahmani est historienne de la photographie, basée entre Paris et Londres. Elle est actuellement doctorante contractuelle à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et chercheuse associée à la Maison Française d'Oxford et à l'Université d'Oxford. Son projet de thèse se construit autour de la représentation des luttes et de la lutte pour les représentations. Ses écrits et prises de paroles abordent toujours la question du politique et de sa relation avec le médium photographique.

MUR

BORDER MATTERS

Photos / Yto Barrada, Alan Cohen, Park Jongwoo, Roman Robroek, Andreas Rutkauskas, David Taylor, Gaston Zvi Ickowicz
Texte de Ila N. Sheren

Ila N. Sheren, auteure et professeure d'histoire de l'art et d'archéologie, a constitué pour *The Eyes* un portfolio autour de la question de la matérialité des frontières en photographie. Avec ce corpus, elle s'interroge notamment sur la manière avec laquelle la photographie interagit avec la présence (ou absence) de la frontière.

Alan Cohen,
Berlin Wall,
de la série *NOW*,
1992

Page suivante :
Image prise de l'espace par la NASA,
frontière indo-pakistanaise
2015

Yto Barrada
A Life Full of Holes : The Strait Project.
de la série *The Straight of Gibraltar*
Tangier, 2003

Gaston Zvi Ickowicz,
de la série *Settlement*
2004

Park Jongwoo,
DMZ2
Zone Coréenne Militaire Démilitarisée
2018

Roman Robroek,
Cyprus line

Page suivante :
David Taylor, Border Monument No. 81,
de la série *Working the line*
2008

81

Andreas Rutkauskas,
de la série *Borderline*,
ligne de démarcation Cultus Lake,
Colombie Britannique
2016

BORDER MATTERS

Ila N. Sheren

La question de la matérialité des frontières ressurgit avec force à mesure que de nouveaux mouvements nationalistes émergent à travers le monde. L'invocation d'un « grand et beau mur » (Donald Trump) le long de la frontière entre les États-Unis et le Mexique en est un exemple. Plutôt que la solidité d'un mur, David Taylor photographie 276 marqueurs historiques d'une limite irrégulière, ponctuée d'obélisques. Cette frontière est faite des matériaux qu'elle contient : le métal de ses barrières, le sable, le lit des rivières et les chaînes de montagnes qui constituent l'expérience de sa traversée. Les photographies nocturnes prises par Taylor montrent la frontière comme une rencontre phénoménologique : une expérience dense et incarnée dans l'espace et le temps.

D'autres images ici rassemblées expriment cette même densité. Alan Cohen ne photographie pas le mur de Berlin, mais les cicatrices laissées sur le revêtement des rues, comme un rappel pour le spectateur de la nature éphémère des frontières, ainsi que des blessures physiques et psychologiques qu'elles laissent derrière elles. Les images prises par Gaston Zvi Ickowicz d'une colonie israélienne sont étrangement dépourvues de ce genre de références temporelles. Deux habitations s'élèvent sur une bifurcation dans la route, sans indication de lieu ni d'origine, sans allusion aux milliers d'années de conflits qui ont ravagé cette terre. Le double dans l'image interroge pourtant : deux entités, quelles qu'elles soient, peuvent-elles coexister dans cet espace ? Cette ambiguïté ne nous demande pas de choisir, mais plutôt de reconsidérer la nature des colonies et des revendications territoriales.

À l'opposé de cette expérience incarnée de la frontière, des prises de vues aériennes manifestent une vision plus globale de la terre. Dans les photographies du détroit de Gibraltar prises par Yto Barrada, l'Afrique et l'Europe semblent essayer de se rejoindre pour dénouer les inégalités postcoloniales. L'image *Line of Control*, prise par des astronautes photographes, dépasse la perspective aérienne pour nous révéler un point de vue orbital, à l'image des conflits humains qui redéfinissent notre espèce à l'échelle planétaire. Les puissants projecteurs qui éclairent la frontière entre l'Inde et le Pakistan créent une démarcation nette, presque surréaliste, entre ces deux nations. L'apparente simplicité de la frontière masque sa complexité historique, ainsi que les profonds changements politiques, religieux et ethniques engendrés par la partition des Indes.

D'autres images pointent l'impossibilité d'un contrôle total. À Chypre, la ligne verte, photographiée par Roman Robroek, tire son nom de la luxuriante végétation qui a envahi ce no man's land urbain. La lente déliquescence des structures qui la composent témoigne de la puissance de l'entropie. L'épaisseur des frontières de ce genre fait naître des environnements préservés, mais précaires, comme on le voit sur les images brumeuses prises par WooJung PARK, de la zone coréenne démilitarisée (DMZ). L'illusion d'une terre vierge contraste avec l'appareil politico-militaire qui la fait advenir et en assure le maintien.

Revenons aux frontières états-uniennes : celle qui borde le Canada demeure largement sans surveillance, comme le montre Andreas Rutkauskas dans les bucoliques photographies de sa série « Borderline » (2016). Les verts feuillages qu'il capte rappellent la grande tradition des paysages du Far West, sous-tendus du substrat colonial et impérialiste de ce temps. Ils servent de contrepoint aux images désertiques prises par Taylor, et nous rappellent que la matérialité des frontières n'est qu'une partie de l'histoire. Un mur ou une ligne attirent l'attention sur un espace étroit, et ce faisant obscurcit un plus large récit d'inégalités structurelles, de violence résiduelle du colonialisme et de l'accélération du changement climatique. La fiction du grand et beau mur est particulièrement dommageable, en ce qu'elle évite d'examiner plus largement ce qui nous divise.

DOH
ERTY

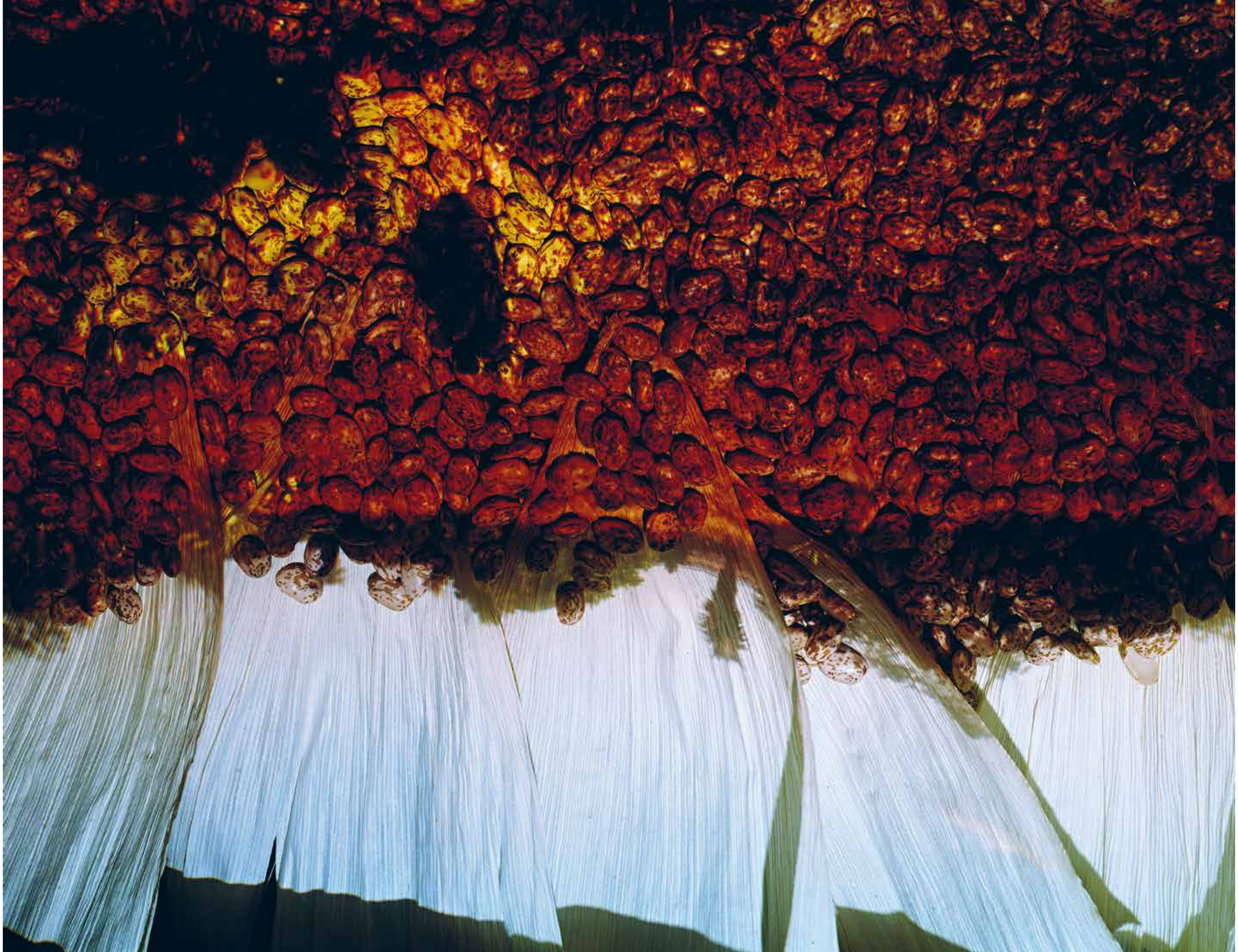
RIO GRANDE : BURNT WATER / AQUA QUEMADA

Photos / Dornith Doherty
Texte de Sara-Jayne Parsons

À l'heure d'une crise sociale et humaine sur une frontière majeure et complexe des États-Unis, la photographe Dornith Doherty a parcouru le Rio Grande sur tout son parcours, avant de projeter ses photographies sur des objets divers qu'elle a amassés sur son trajet : des chemises, des barbelés, mais aussi des plantes ou de la terre. « Rio Grande : Burnt Water / Agua Quemada » pose un regard artistique sur un autre aspect de cette frontière : son croisement entre nature et culture, tension naturelle et éternelle de notre rapport à nos territoires.

BIOGRAPHIE

Lauréate de la bourse de la fondation Guggenheim en 2012, Dornith Doherty est une photographe originaire du Texas, professeure-chercheuse émérite de l'université North Texas. Ses projets sont centrés sur la relation entre l'environnement naturel et les agencements réalisés par l'homme.



RIO GRANDE : BURNT WATER / AGUA QUEMADA

Par Sara-Jayne Parsons

Envahi d'une langueur lucide, d'un sentiment d'imminence, avec chaque instant qui passe, je prends de plus en plus conscience de certaines odeurs particulières à ce lieu, des silhouettes d'un souvenir qui ne se révélait par le passé qu'en de brefs éclats, et qui aujourd'hui enfle et reflue avec la vitalité mesurée d'une rivière.

Carlos Fuentes, *Agua quemada*, 1981[1]

Lieu où les cultures des États-Unis et du Mexique se rencontrent et divergent à la fois, le Rio Grande incarne une frontière liquide, faite d'histoires denses et complexes. C'est un fleuve chargé de mémoire, qui s'imprègne à chaque méandre de la présence des vies passées, et qui pourtant coule à travers toute la complexité du XXIe siècle. Au fil de sa course, du Colorado au golfe du Mexique, il traverse bien des paysages : de ces forêts préservées, entrecoupées de terres agricoles, aux zones peuplées qui entourent les *maquiladoras* au nord du Mexique. Il traverse les terres des indiens Pueblos et des Navajos, et glisse sous les ponts frontaliers au sud du Texas. Comme on peut l'imaginer, naviguer au fil de ce cours d'eau fait traverser physiquement une multitude de problématiques contemporaines.

La série « Rio Grande : Burnt Water / Agua Quemada » de Dornith Doherty est une réflexion sur le paysage culturel du Rio Grande, et la relation compliquée entre l'action de l'homme et le milieu naturel. Elle commence son enquête en 2002, lorsqu'elle entreprend de prendre des photographies le long des berges du fleuve et d'en explorer la topographie, de sa source montagnarde à son estuaire océanique. Les images ainsi saisies révèlent, métaphoriquement, une région naturelle en cours de reconfiguration par divers mouvements, parfois violents : politiques environnementales, immigration et inégalités économiques. Et si elles semblent des paysages retravaillés, ses images sont en réalité des photographies à l'ancienne, non retouchées – un délicieux secret que Dornith Doherty dissimule par une pratique studio spécifique, qui lui permet de passer outre les modes documentaires ou expéditionnaires traditionnels, pour favoriser un mélange d'objectivité et d'esthétique, dans une réinvention complice de la nature.

Après avoir photographié le Rio Grande, Dornith Doherty revient à son studio pour créer des assemblages de spécimens d'histoire naturelle et d'artefacts culturels qu'elle récolte lors de son travail exploratoire, et qu'elle éclaire ensuite par la projection des photographies de ses paysages fluviaux. Elle y incorpore des poiriers piquants, des spathes de maïs, de la terre, des vêtements, du vinyle de siège auto, des aiguilles, et d'autres objets trouvés, pour créer des natures mortes qui évoquent toute la complexité de l'expérience humaine dont elle a été témoin le long du fleuve, en même temps qu'elles font référence à l'immédiateté de ses expériences personnelles au cœur de ces paysages. Ensuite, elle photographie avec une chambre technique de grand format la nature morte, illuminée par l'image projetée. Les photographies de Dornith Doherty sont des vignettes exubérantes et élégiaques, qui retracent et exaltent la vie contemporaine du Rio Grande, d'une manière qui n'est pas sans rappeler le souffle mémoriel qu'exprime Carlos Fuentes dans son poème visionnaire *Burnt Water*.

1. Carlos Fuentes, *Agua quemada: Cuarteto narrativo* (México City, Fondo de Cultura Económica, 1981), page 17
Ce texte est un extrait de l'ouvrage publié par FotoFest : *The Earth. Artists Responding to Violence*, 2006.

IWANOWSKI

GO HOME POLISH

Photos / Michal Iwanowski
Texte de Tim Clark

Frappé par un tag xénophobe « Go Home, Polish » dans son quartier, puis par la crise sociale engagée par le Brexit, Michal Iwanowski décide de partir marcher à travers l'Europe sur 1 900 kilomètres, de sa ville d'adoption Cardiff au Pays de Galles, à sa ville natale Mokrzeszów en Pologne. Sa traversée illustre à la fois une quête d'identité et d'appartenance d'un expatrié dans une Europe en doute, ainsi que la question du chez-soi. Entre paysages européens et témoignages des personnes rencontrées lors de son périple, Iwanowski dresse un portrait d'une Union européenne aux multiples facettes.

BIOGRAPHIE

Photographe polonais, né en 1977, Michal Iwanowski vit et travaille à Cardiff depuis 2001. Après un master d'anglais à Wrocław en Pologne et un master of Fine Arts à la Wales Univerity de Newport en 2008, il est maintenant professeur de photographie à Fotogallery à Cardiff.

Sortie du film « Go Home Polish » de Ian Smith en octobre 2019

P

GO HOME, POLISH

Par Tim Clark

« Le lendemain du referendum sur le Brexit, Celia assiste à un enterrement. Elle découvre avec consternation que certains de ses collègues ont voté pour la sortie de l'Union européenne. Et pour couronner le tout, elle n'a aucun moyen d'exprimer sa colère dans ces circonstances. Elle ne sait pas, des larmes qu'elle verse, lesquelles sont les plus amère : celles qui pleurent la mort d'un ami ou celles qui lamentent le suicide d'une nation. »

« Go Home, Polish » de Michal Iwanowski juxtapose photographies et vignettes rédigées, en une méditation sur l'éphémérité et l'appartenance, à un moment de fracture en Europe moderne. C'est une œuvre d'empathie, qui a vu Iwanowski parcourir 1 900 kilomètres à pied, depuis Cardiff (pays de Galles), sa ville d'adoption, jusqu'au lieu de son enfance Mokrzeszów, Pologne. La genèse du projet date de dix ans auparavant, quand il était tombé sur un graffiti dans son quartier : « Go home Polish » (« Rentre chez toi Polonais »). L'artiste s'abandonna alors à la réflexion : lui fallait-il retourner quelque part, ou bien était-il déjà chez lui là où il était ? En 2016, le Brexit plonge le Royaume-Uni dans une nouvelle ère et le slogan remonte à la surface de son imagination. Iwanowski ressent le besoin de s'y confronter sur un mode artistique.

L'impulsion derrière « Go Home, Polish » est de définir « *home* », un « chez soi ». Iwanowski a posé la question aux personnes qui ont croisé sa route à travers l'Europe. Ces rencontres le débarrassèrent des derniers vestiges de son cynisme : la plupart de ses interlocuteurs réagissaient « d'humain à humain, plutôt que citoyen contre étranger », rejetant le nationalisme au profit d'une sensibilité envers la diversité des cultures.

Ces rencontres sont absentes des images, car Iwanowski avait choisi de ne pas les représenter de manière photographique, pour éviter de focaliser l'attention sur leur altérité. Il a préféré représenter leurs voix, de son écriture humaniste ; ce qu'ils partagent est transcrit en anecdotes, tour à tour fantasques et pleines de sagesse. Les photographies représentent des vues de routes, de champs, de forêts et de lacs – lieux qui accrochent le signifié.

Ce sont des paysages universalisants, exprimant une sensation de propriété partagée, et affirment que la terre que foule Iwanowski « sanctifie l'appartenance au monde », comme il l'explique dans une interview pour *The Guardian*. Les images dans lesquelles Iwanowski tourne la caméra vers lui-même sont de mini-performances, et révèlent le pouvoir corporel qui émane de la présence de l'artiste, présent sur cette terre, et entré pour ainsi dire en intimité avec elle. Fusionner ces formes de visualisation – de la documentation intime à des mises en scène plus élaborées – fait advenir, mieux qu'une forme directe ne l'aurait permis, une pensée qui embrasse la variété des connexions que l'on peut avoir avec un sujet insaisissable. Images et textes forment un espace psychique complexe, qui projette des occurrences de perturbations, de générosité, d'antagonisme, et de perte.

Pour Iwanowski, son odyssée créative lui a rendu foi en l'Europe, mais la notion de « chez soi » continue de lui échapper. Il lui préfère l'ici et le maintenant, partout et tout le temps, le long de cet axe entre Cardiff et Mokrzeszów. Marcher librement devient un acte de création et un geste politique. Concluons par un autre extrait du journal d'Iwanowski : « Battenberg, Allemagne, demeure de la famille royale d'Angleterre. Un Union Jack claque vigoureusement à côté d'un drapeau de l'UE. Je mange une pizza dans un bistrot infesté de mouches, en compagnie d'un Anglais et de son fils gallois. Suis-je assez britannique ? »

KURTIS

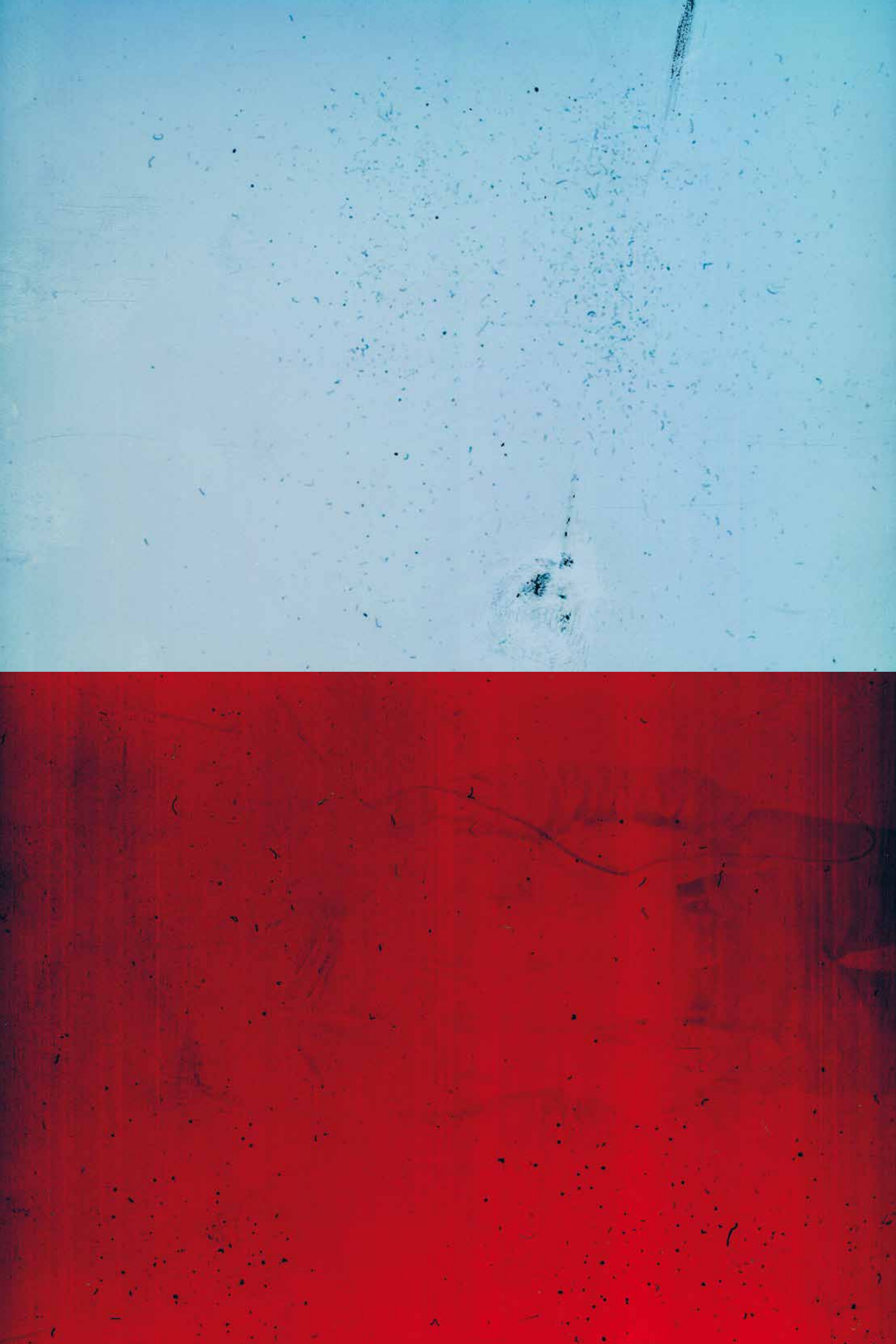
HEARTBEAT

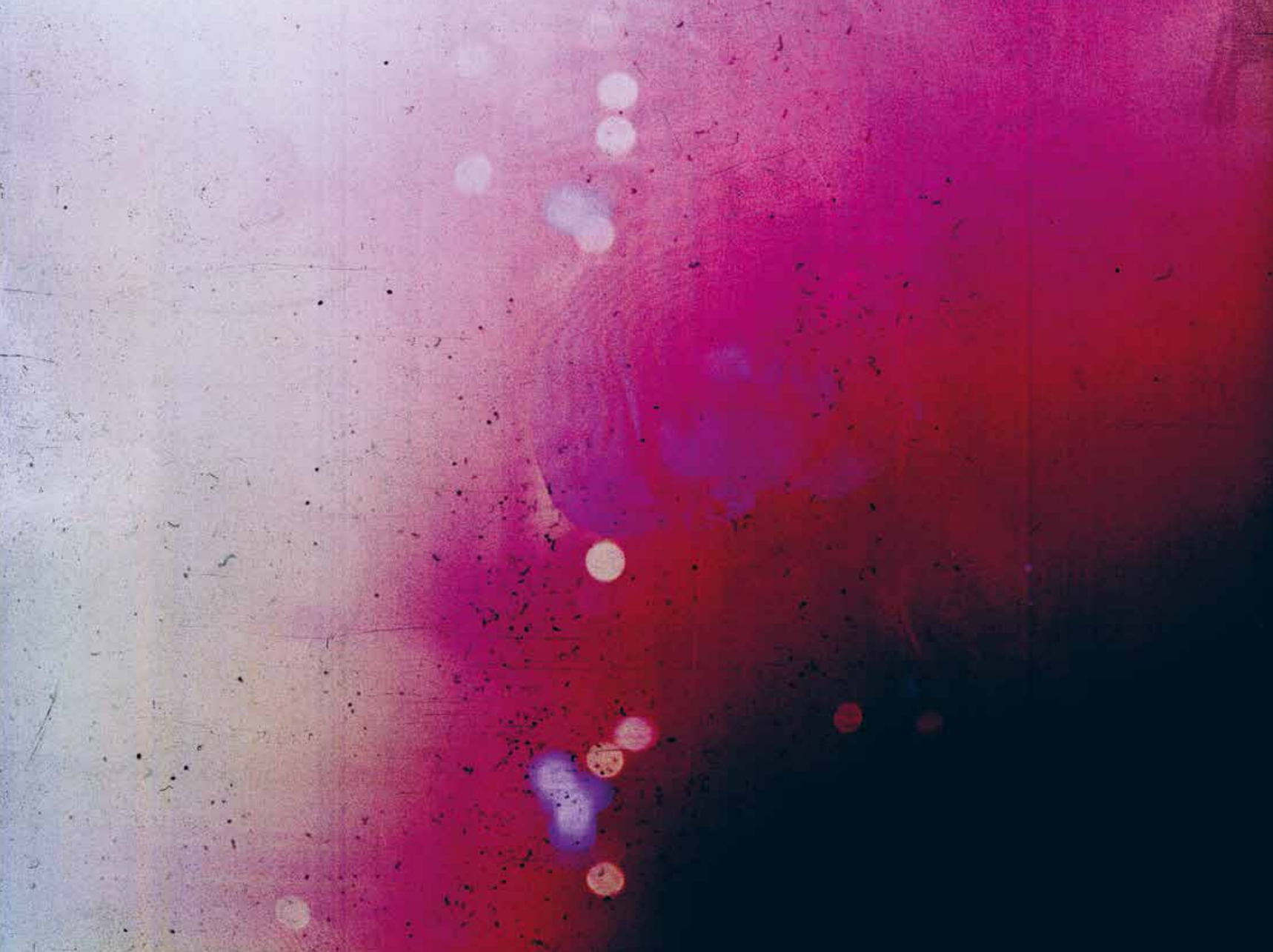
Images / Seba Kurtis
Texte de Stefano Stoll

Inspiré d'une technologie utilisée aux frontières permettant d'entendre les battements de cœur humains et donc de repérer les clandestins, Seba Kurtis humanise cette approche de l'autre, de l'étranger, en créant des portraits en transparence de ces migrants, dont les silhouettes sont discernables derrière un voile/filtre coloré. La force de cette série se trouve dans la délicatesse, la fragilité de ces portraits voilés face à la violence d'un trajet, mais également du rejet auquel il faut faire face une fois arrivé.

BIOGRAPHIE

Né en Argentine, Seba y a suivi des études de journalisme avant de quitter le pays en 2001 suite à la crise économique et politique. Arrivé en Europe, il a vécu plusieurs années comme immigré clandestin avant d'accomplir un master en Photographie à Manchester. Il vit et travaille désormais à Manchester.





HEARTBEAT

Par Stefano Stoll

La clandestinité est dissimulation jusqu'à la perte de soi. Pour se reconstruire, bien plus tard, le corps et l'esprit devront se réinitialiser, se réinventer une existence, une raison d'être. Il s'agira de retrouver tout ce que la clandestinité a contraint d'oublier pour survivre, car elle est un périlleux abandon de soi, le temps du passage.

Cet effacement est au cœur de la série de Seba Kurtis. Un effacement engendré par la société, par les éléments, par la souffrance, par la peur et par la dureté du parcours. Les sens sont sur le qui-vive permanent et s'épuisent de tant de résistance. L'abnégation et la résilience deviennent les seuls aliés fiables sur les chemins de l'exil.

Seba Kurtis est un enfant de la dictature, né à Buenos Aires en 1974. En pleine crise économique du tournant du siècle, il n'a pas d'autre choix que de quitter son Argentine pour espérer un refuge ailleurs. Il trouve un moyen de rejoindre l'Espagne, seul. Sa famille est restée au pays. Il emporte quelques photos, comme autant de souvenirs précieux pour combattre l'oubli et puiser des forces dans son passé. Des souvenirs qui vont - comme lui - subir les épreuves du temps, de la fatigue, subir la violence, les intempéries, le sel de la mer. Ils constituent une base fragile sur laquelle construire une vie qui lui est « interdite par les autorités » comme chante Manu Chao dans son titre *Clandestino* (« Mi vida es prohibida, Dice la autoridad »). Après un long parcours de travailleur illégal et de clandestin, Seba Kurtis a aujourd'hui réuni sa famille en Angleterre. Les autorités l'autorisent à nouveau. Il est devenu un photographe de renom.

Sa pratique est marquée par sa traversée, par le défi des frontières. Un vécu indélébile qu'il porte jusque dans les nombreux tatouages recouvrant son corps. La série « Heartbeat » réunit un ensemble d'images qui semble vouloir se faire oublier. Son titre se réfère aux appareils de détection de battements cardiaques que les forces spéciales utilisent pour repérer les migrants cachés parmi les marchandises des convois routiers ou maritimes. La surexposition qu'il inflige aux clichés est une métaphore de ses propres déplacements furtifs, de ces comportements de caméléon qu'il a instinctivement apprivoisés pour échapper à la police et aux trafiquants. Sa photographie est une extension sensitive de ce qu'il a appris au long de son périple : disparaitre. Elle est le prolongement délicat de ce corps solide de vagabond à la présence généreuse. Elle est un moyen performatif de raconter le monde en faisant subtilement apparaître les liens entre l'histoire universelle et son histoire personnelle. Seba Kurtis est un artiste en mouvement permanent, qui se moque des frontières physiques comme esthétiques. Il est de ceux qui savent que la photographie ne peut reproduire le réel mais qu'elle peut en révéler la dureté, la complexité et surtout l'inépuisable et versatile poésie. Dans chaque tirage, la saturation de couleurs camoufle des portraits fragiles ; c'est le résultat d'un traitement informatique qui permet à Seba Kurtis de rendre visible celui qui a essayé de se dissimuler. « Heartbeat » est une pulsation visuelle de chaque instant, une pulsation d'animal traqué.

JA
SSE

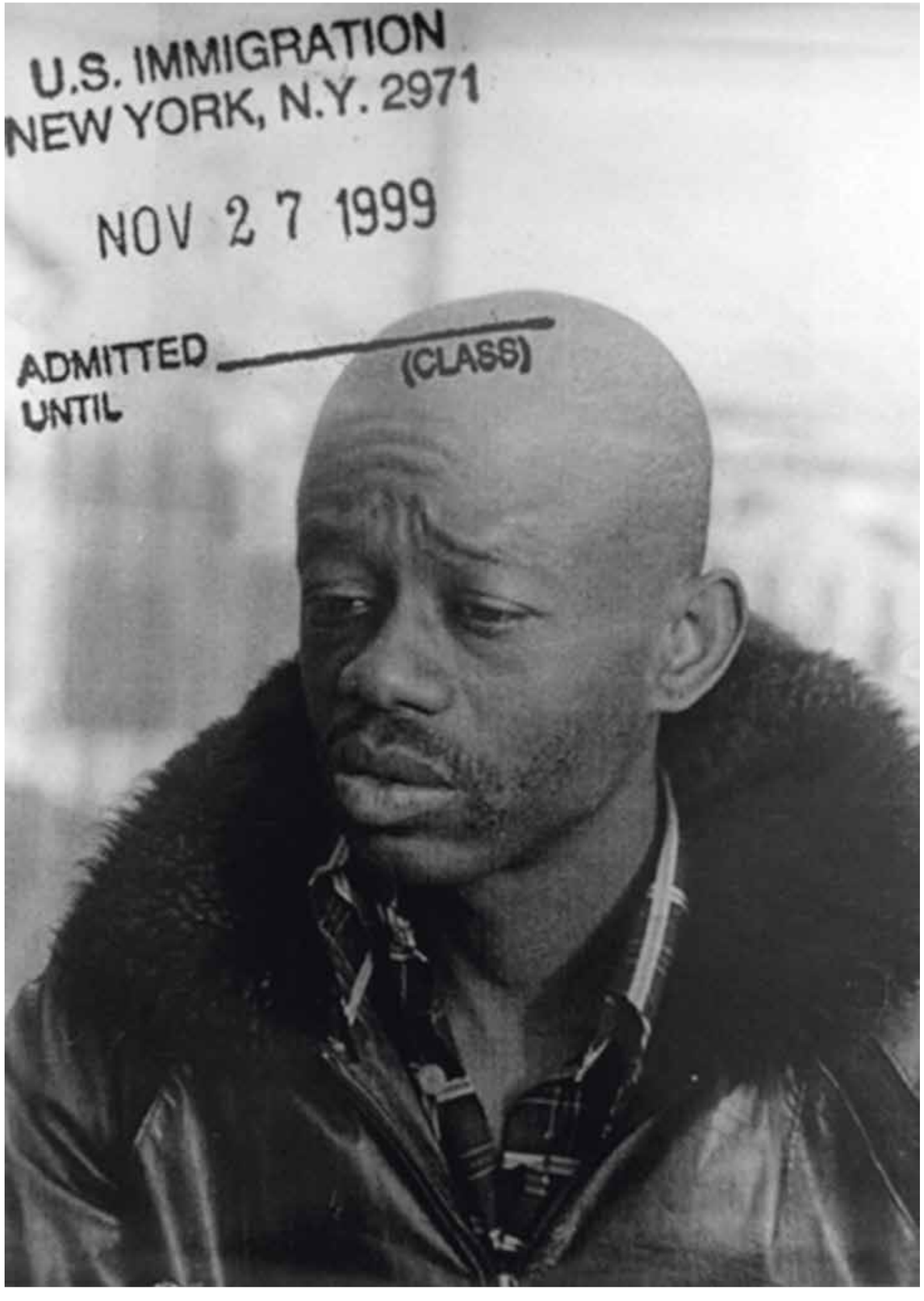
SCHENGEN

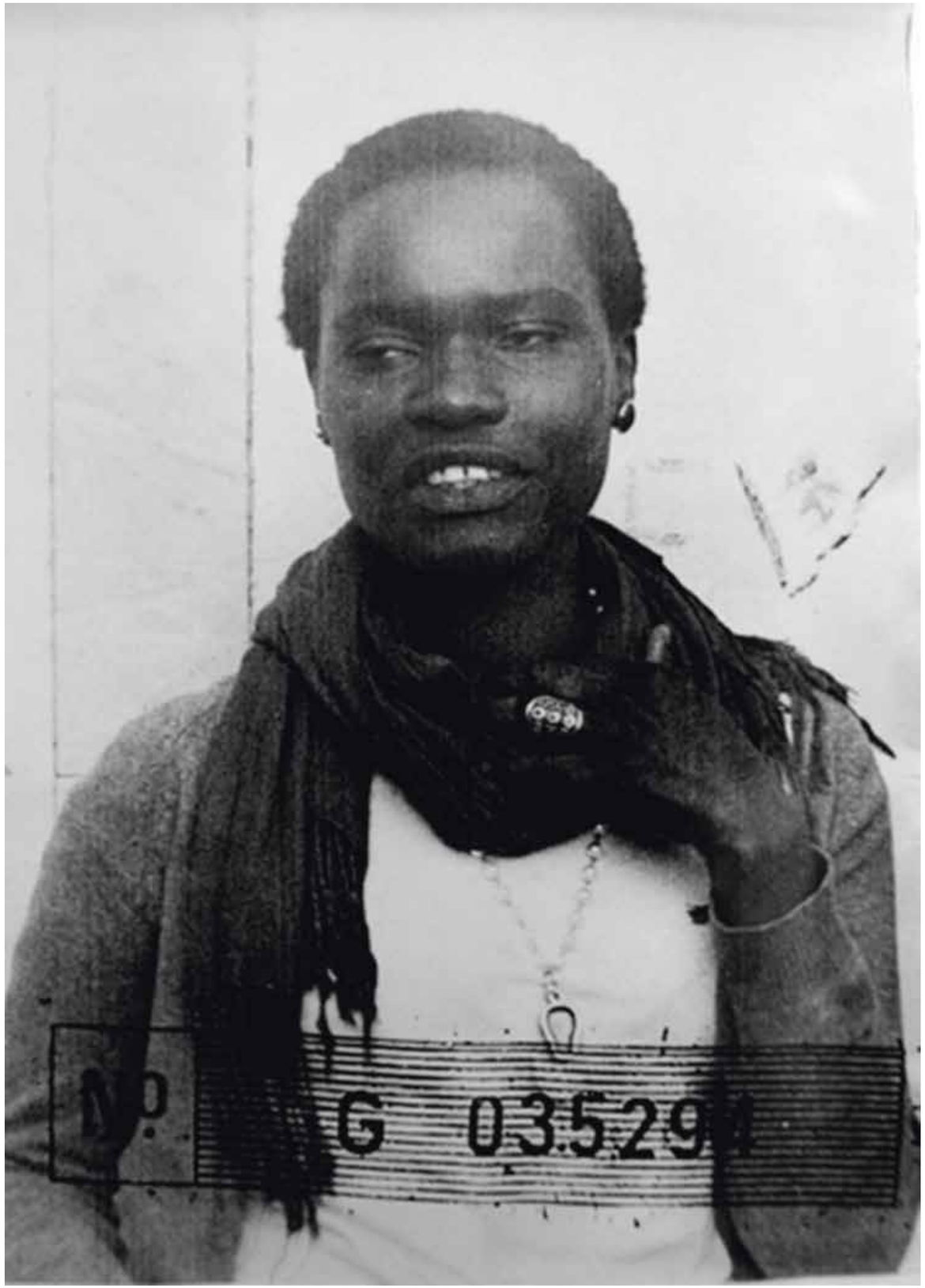
Photos / Délio Jasse
Texte de Sunil Shah

Superposant le tampon d'entrée de douanes, souvent oublié aussitôt apposé, aux portraits de nouveaux migrants européens, la série « Schengen » de Délio Jasse met en lumière le processus légal de l'entrée dans un pays. Ces portraits en noir et blanc explorent les modalités du voyage, de la traversée migratoire, et éclaire principalement la nécessité d'être validé par un état pour vivre, pour exister quelque part.

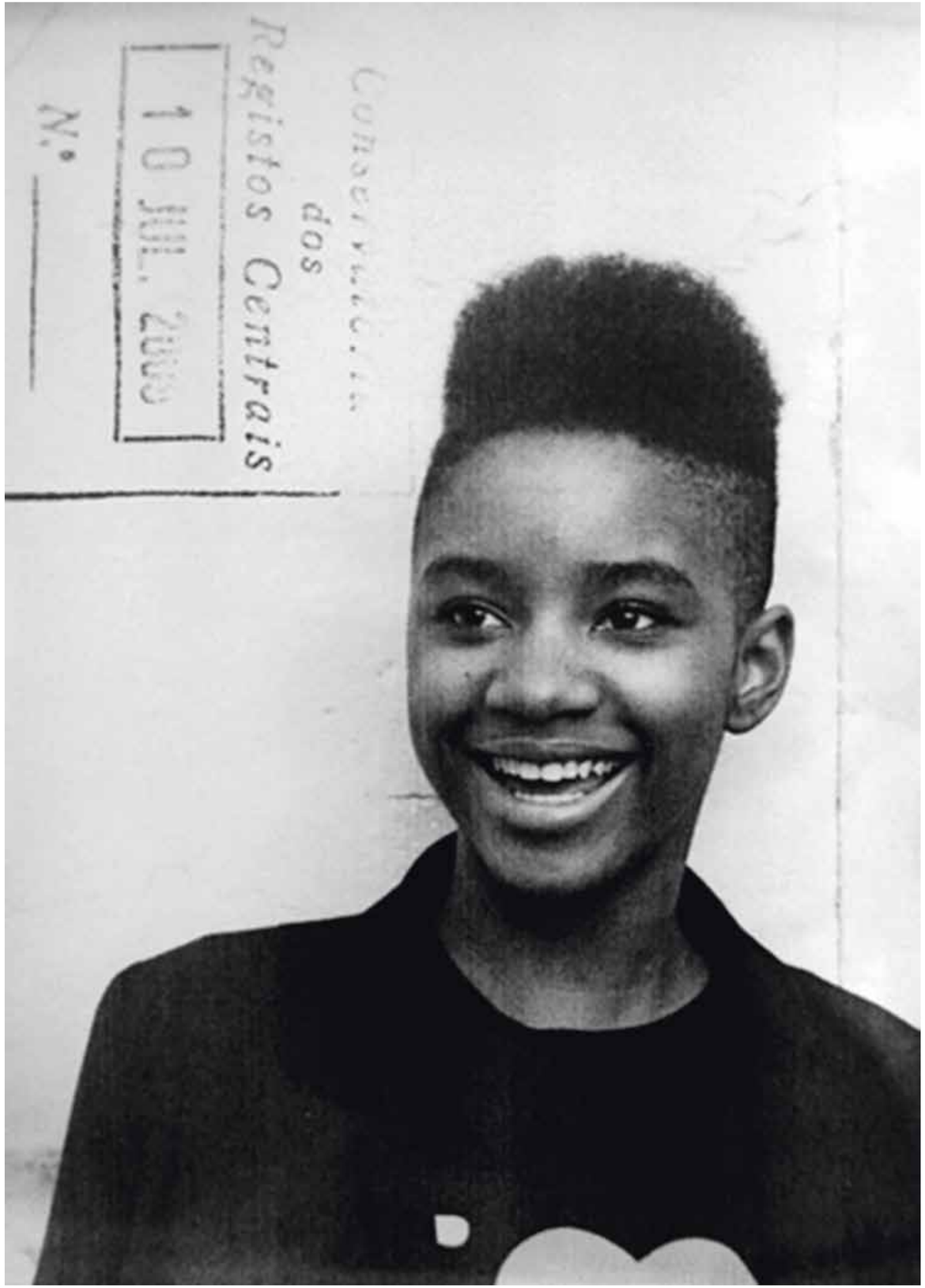
BIOGRAPHIE

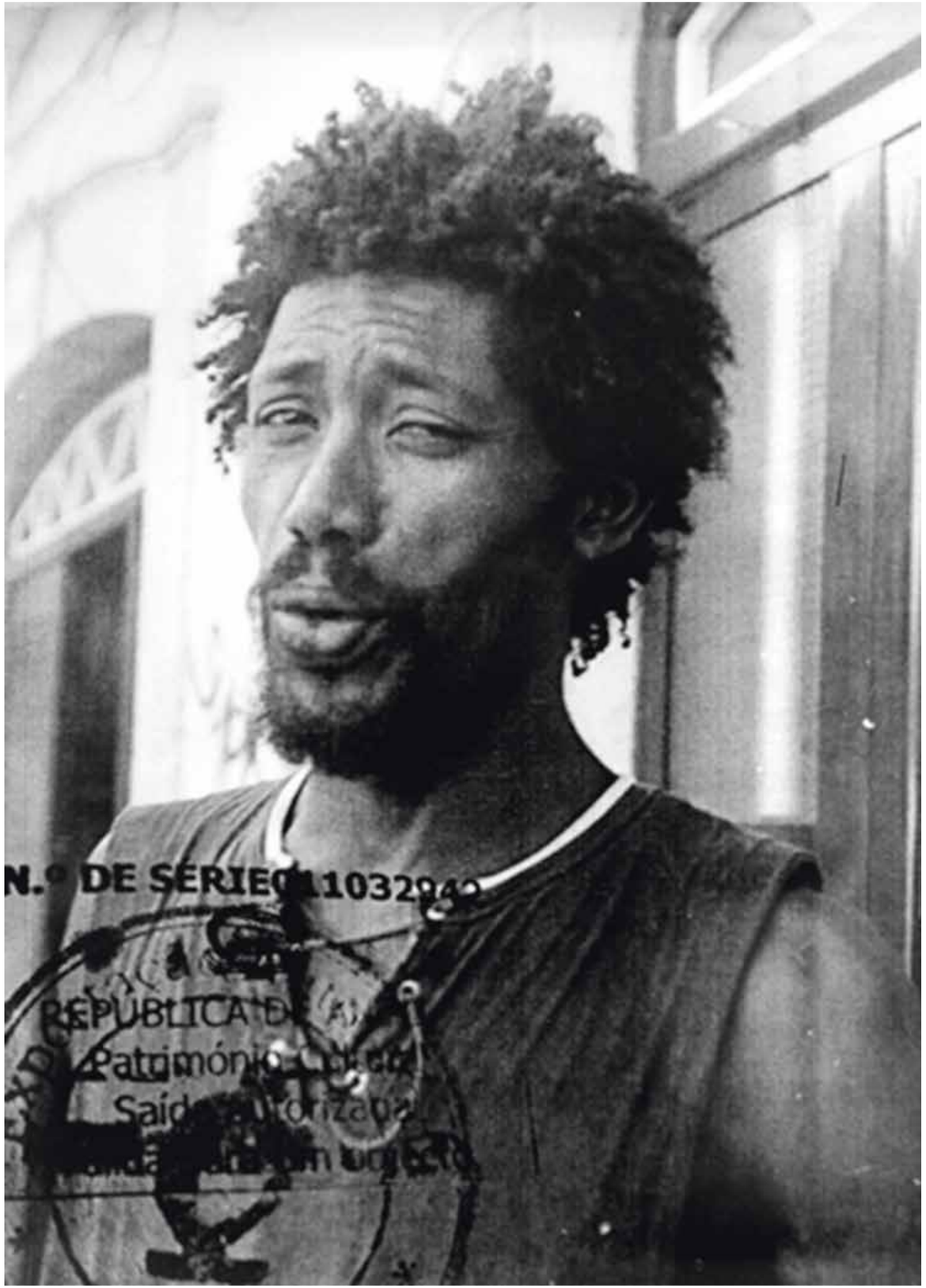
Né en Angola, Délio Jasse vit et travaille en Italie. À travers ses photographies, il cherche à tisser des liens entre la photographie et la mémoire, en mêlant des images trouvées avec des indices de vies passées (photos de passeports, albums de famille). Il développe aussi ses propres techniques de tirage.




G 035291

APC
12 ABR 2000


dos
Registos Centrais
10 JUL. 2005
N.º


N.º DE SÉRIE
REPÚBLICA DE
Património
Saída autorizada

República Popular de Angola
MINISTERIO DA

D.G.DE SEGURANÇA
ELVAS-CAIA
-5 JUN 1971

SCHENGEN

Par Sunil Shah

Les tampons de douanes de nos passeports sont l'un des symboles les plus validant de notre époque, et pourtant, une fois obtenus, nous avons tendance à les oublier. Certes, ils symbolisent un droit officiel de traverser des frontières nationales, mais ils imposent aussi des limites à la durée de séjour de ceux qui les obtiennent. Leur autorité souveraine s'exprime par le bruit du coup sec par lequel ils sont imprimés. Le caoutchouc administratif est abattu d'abord sur un coussin de bleu, noir ou rouge, avant de venir s'écraser de même sur la page vierge du passeport, y tatouant dates et détails à l'encre indélébile, assurance d'un passage légal et légitime.

Dans « Schengen », Délio Jasse transpose un tampon de passeport sur de simples portraits de rue, d'individus que l'on dirait presque pris sur le vif. Ces images font fusionner la banalité du quotidien avec la démarche artificielle qui a donné à ces sujets la possibilité d'être ne serait-ce que visible : l'autorisation de l'état. Et ces photos surimposent en sus des histoires personnelles, plus vastes : le déplacement, l'origine et la destination ; le soulagement, l'acceptation, le bonheur et l'espoir en un avenir meilleur ; la migration forcée ; la quête de papiers ; la fuite ; la déportation.

On a l'impression que le photographe connaît ces gens. Ils semblent tous d'origine africaine et pris dans un processus ou une négociation en vue d'obtenir l'autorisation de pénétrer ou de résider sur le territoire. Jasse lui-même est d'origine angolaise, et ceux qu'il montre ont probablement eu des trajets migratoires similaires au sien, avant de gagner l'Europe. Dans notre ère postcoloniale, toutes ces vies sont « hybridées » : en plus du lien ténu que l'on maintient avec la « patrie d'origine », vivre en Occident génère d'autres expériences adoptées, assimilées et intégrées, qui améliorent et compliquent la vie quotidienne de ces hommes et de ces femmes. Le sujet postcolonial est un sujet fluctuant, comme le suggère l'auteur Paul Gilroy, un sujet à la fois *rooted* (enraciné) et *routed* (en route)[1].

Le processus utilisé par Délio Jasse pour créer ses images est symbolique. Son travail évoque une vie dictée par les règles d'une société-hôte, qui peut entrer en conflit avec la volonté des individus de préserver l'intégrité de leur être. Et pourtant, cette identité interculturelle, souvent montrée du doigt, questionnée et disséquée, sert de socle à une discrimination raciale et étatique, qui peut être très directe comme elle peut être insidieuse et dissimulée. Chaque personne représentée est en constant état d'être et de non-être : vue et niée à la fois. Oui, en réappliquant ce tampon, Délio Jasse réaffirme l'importance de la migration dans la vie de ces gens. Mais il s'en sert aussi pour les revisibiliser, non tel que les autorités voudraient qu'ils soient vus, mais plutôt sur la base de leur expérience commune. La froideur officielle du passeport se voit remplacée par l'informel portrait de rue dans lequel, dans un présent fugace, instantané, nous pouvons rencontrer une âme vraie.

1: Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, London, Verso, 1993, p.133

VIT
ALE

HOW TO SECURE A COUNTRY

Photos / Salvatore Vitale
Texte de Lars Willumeit

Pendant plusieurs années, Salvatore Vitale s'est intéressé aux dispositifs de sécurité mis en place à nos frontières, en particulier ceux de la Suisse, pays réputé pour être l'un des plus sécurisés au monde. « How to Secure a Country » révèle tous les moyens déployés par un pays, entre technologies de pointe et forces humaines, mettant à jour la complexité d'un système nécessaire et posant la question de nos libertés face à notre sécurité.

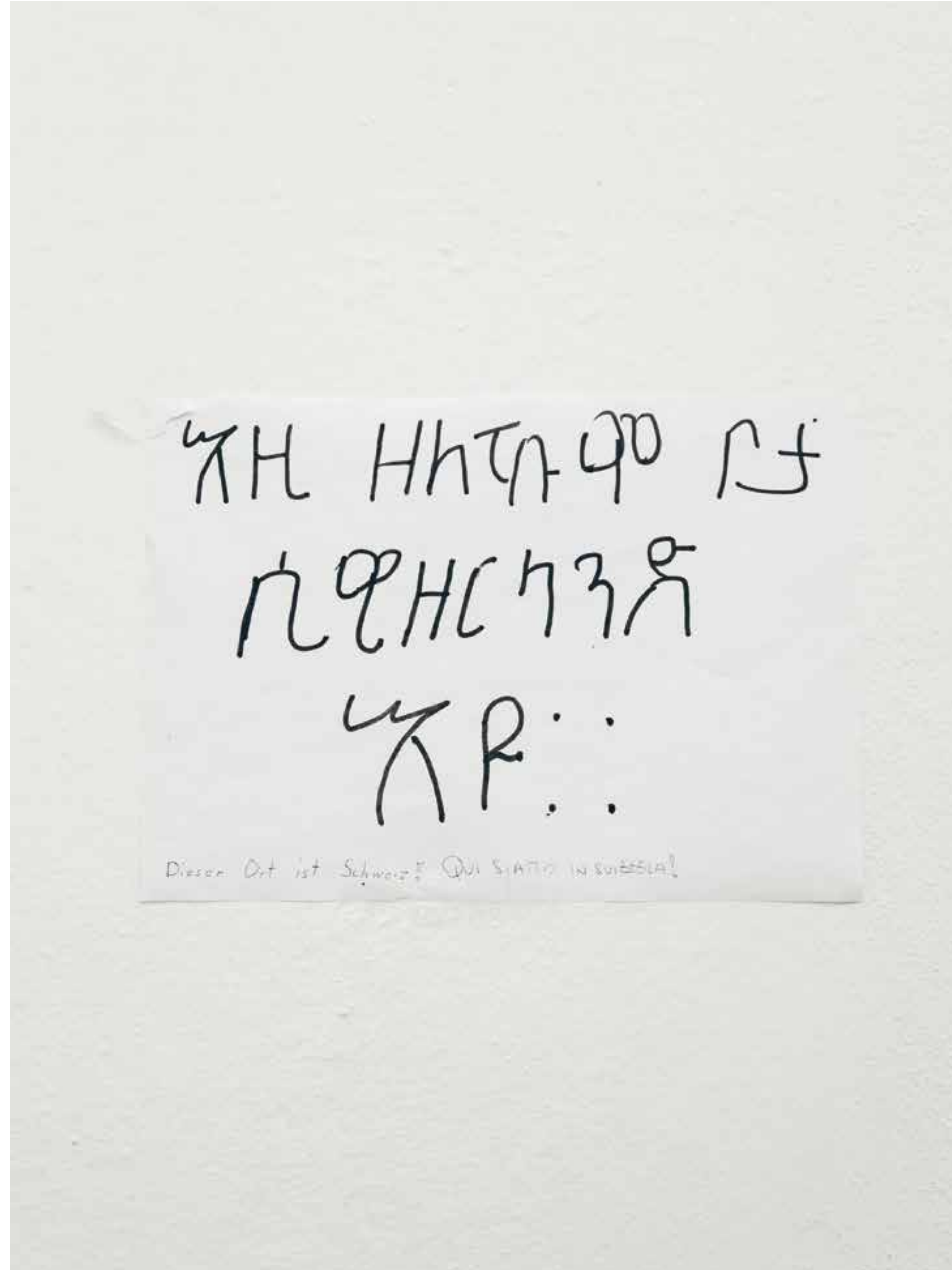
BIOGRAPHIE

Né en Italie, Salvatore travaille en Suisse, où il a étudié les beaux-arts. Il a obtenu la bourse du PHmuseum en 2017, puis le prix Foam Talent et le Prix Punctum en 2018. Il est cofondateur et éditeur en chef de YET magazine, magazine suisse qui suit l'évolution de la pratique photographique dans l'art contemporain.

Photobook «How to Secure a Country», Lars Müller Publishing, 2019

LEXMARK
500Z

Grünig & Elmiger AG


Dieser Ort ist Schweiz! QUI SIAMO IN SVIZZERA!

HOW TO SECURE A COUNTRY

Par Lars Willumeit

La Suisse est l'un des pays les plus efficaces et sécuritaires au monde. C'est du moins ainsi que l'on la voit de l'extérieur. Au cœur de cette réputation, il y a le développement d'une culture basée sur la sécurisation, l'assurance et la prévention, soutenue par la présence et la production d'un système de sécurité nationale. De 2014 à 2019, Salvatore Vitale a mené un projet de recherche visuelle qu'il a appelé « How to Secure a Country » (« Comment sécuriser un pays »). Dans ce projet, il s'est penché sur les mesures de sécurité nationale de son pays, en focalisant son attention sur les instructions, les protocoles, les bureaucraties et les solutions toutes simples qu'elles créent, les illustrant de photographies, de diagrammes et de représentations graphiques. Série de morceaux choisis du système sécuritaire suisse, le projet cherche à saisir les contextes et fonctionnements d'une société contemporaine exemplaire qui est, par bien des côtés, emblématique de tendances et de vecteurs sociaux, politiques et économiques mondiaux.

Qu'est-ce qui définit les attitudes, les comportements et les codes de l'étatisme au XIXe siècle ? L'une des clés du projet se trouve dans la captation de données et d'images. Il s'agit de la relation entre la façon dont nous citoyens voyons l'État, et celle dont l'État nous voit, et en quoi ce regard nous définit et nous identifie. Traverser la frontière suisse en est le parfait exemple. Les frontières, le territoire (cyberespace inclus) et l'espace aérien forment les vecteurs spatiaux du contrôle exercé par un État souverain. Avec les catégories de population et le flux transactionnel des marchandises et services, ils forment la matrice de la gouvernance intérieure contemporaine. Dans le même temps, ils constituent la chambre d'écho dans laquelle se forme l'identité des « communautés imaginées » de l'État-nation moderne.

Les frontières sont l'interface entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'incorporation et l'expulsion ; en d'autres termes, ce sont des zones de liminarité, et donc un seuil transitionnel pour toutes sortes de statuts, de rôles ou d'identités. L'existence de l'espace Schengen a introduit le concept de gestion intégrée des frontières et de « *smart borders* » : d'invisibles frontières digitales basées sur un système d'entrée / sortie électronique (EES). Pour le citoyen de l'espace Schengen du XXIe siècle, l'expérience utilisateur du régime frontalier est rendue aussi fluide que possible. À l'opposé de ce que vivent les personnes identifiées, catégorisées et traitées comme migrants, réfugiés ou demandeurs d'asile.

La technologie de capture visuelle joue à présent un rôle majeur dans les régimes frontaliers, à mesure que se développent l'identification des individus par leur empreinte digitale et la surveillance des frontières par du personnel humain et canin, ou par des technologies qui dépendent d'instruments optiques pour la collecte de données et de métadonnées visuelles : la vidéosurveillance ou les drones. La différence entre le protocole officiel et les solutions informelles qu'implémentent les acteurs sur place apparaît dans les images de Salvatore Vitale, qui montrent des cartes et des pancartes, écrites à la main par des gardes-frontière dans la langue des migrants, pour les aider à se repérer et à savoir où ils sont. Les images prises dans les bureaux et les cellules des postes frontaliers rendent visibles, littéralement et métaphoriquement, ces (non-)espaces gris de la sécurité d'État. Ils ont la même matérialité et la même conception visuelle que d'autres « non-lieux », tels que les aéroports ou les gares, pointés par Marc Augé, et qui eux aussi se définissent par une violence sémiologique et structurelle, faite de la stérilité et de la neutralité du « comme d'habitude ».

SCHULZ-DORNBURG

HEJAZ RAILWAY

Photos / Ursula Schulz-Dornburg
Texte de Pino Musi

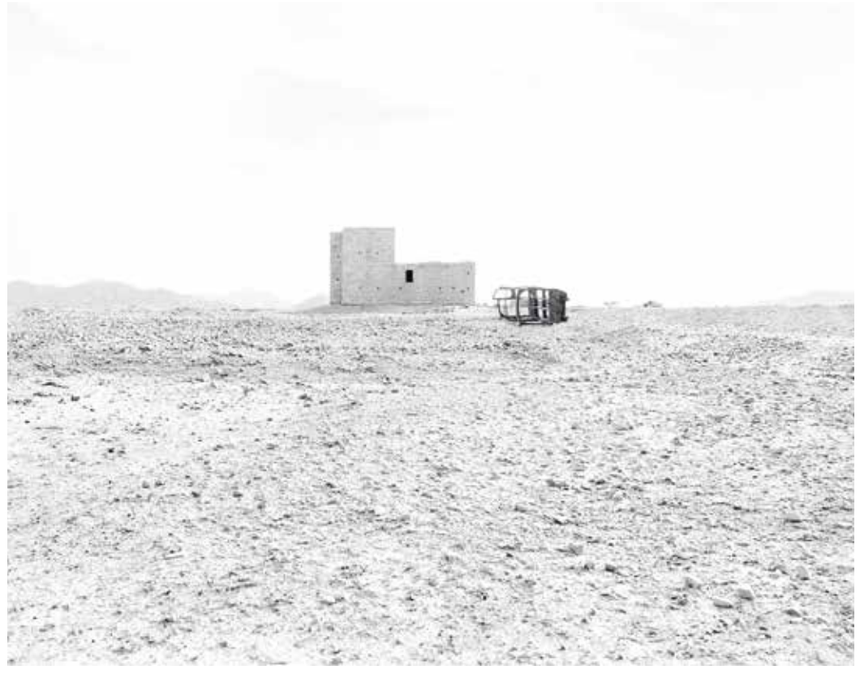
Ursula Schulz-Dornburg a suivi les rails laissés à l'abandon du chemin de fer du Hedjaz, l'un des plus grands projets entrepris par l'Empire ottoman. À travers ses photographies en noir et blanc, la photographe allemande illustre le passage du temps sur les constructions de l'Homme, ainsi que la volonté profondément humaine et atemporelle de traverser les siècles en marquant les paysages.

BIOGRAPHIE

Photographe allemande née en 1938, elle voyage à la recherche de formes architecturales paradoxales dans les paysages d'Europe, Asie ou du Moyen-Orient. Son travail explore les liens étroits entre les structures industrielles et architecturales, le territoire et les humains, et exprime l'importance historique et politique de l'architecture et de sa destruction au cours du siècle passé.

Lauréate du Aimia | AGO Photography Prize en 2016

Rétrospective à la Maison Européenne de la Photographie du 4 décembre 2019 au 16 février 2020.



HEJAZ RAILWAY

Par Pino Musi

Née à Berlin en 1938, Ursula Schulz-Dornburg découvre l'art conceptuel à New York en 1967. Toutefois, ce n'est qu'au milieu des années 1970 qu'elle entreprend de développer ses propres projets photographiques. L'artiste s'intéresse principalement aux périodes de calme ou de déclin qui prévalent entre deux moments historiques saillants. Elle choisit des aires géographiques qui ont vu croître d'antiques civilisations mais s'avèrent être, aujourd'hui encore, au cœur d'enjeux géostratégiques majeurs. Ces lieux sont des points nodaux du monde et de l'histoire sur lesquels le temps est tombé dans l'oubli.

La connaissance de cet arrière-plan artistico-politique permet d'appréhender finement l'un de ses plus intéressants travaux, la série « Train Stations of the Hejaz Railway in Saudi Arabia » conçue en 2003.

Construite sur le territoire ottoman au début du XXe siècle sous la direction de l'ingénieur allemand Heinrich Meissner, la ligne ferroviaire du Hedjaz était destinée à relier Damas en Syrie à La Mecque. Toutefois, le déclenchement de la Première Guerre mondiale mit à mal ce projet. La ligne fut endommagée à plusieurs reprises durant les combats, notamment par les bandes arabes conduites par Lawrence d'Arabie. Après la chute de l'Empire ottoman, la section située au sud de la frontière entre la Jordanie et l'Arabie saoudite ne fut jamais rouverte.

La série de Schulz-Dornburg interprète le paysage qui s'étend le long du parcours de presque 1 300 kilomètres qui devait être celui du train.

La vision photographique lucide s'exprime par un regard fluide, caractérisé par plusieurs éléments structurels majeurs. L'éclairage homogène et, tout aussi important, la ligne d'horizon, employée comme un niveau – cet outil commun aux maçons et aux architectes – permettent de calibrer le point de vue de l'artiste sur son sujet cadré dans le viseur photographique.

Ursula Schulz-Dornburg privilégie les champs larges, articulant les changements de trajectoire et les pauses avec la volonté de ralentir le rythme de la séquence narrative. Les images représentent les vestiges de gares abandonnées, ce qui demeure de wagons en décomposition, des sections de voie, figures étrangères plongées dans l'atmosphère impalpable du désert.

L'artiste ne se contente pas de se confronter à la dégradation de la voie ferrée, ambition humaine de maîtrise du territoire comme métaphore du déclin d'un empire, mais tout en acceptant la forme documentaire, elle tend à prendre la « mesure » de l'espace. Elle assume une posture, fruit de son expérience, dans laquelle la méthode et la rigueur de la pensée sont centrales. Une approche caractéristique de la culture philosophique et visuelle allemande. L'œuvre de Schulz-Dornburg est une exploration critique de la construction du pouvoir et de son impermanence.

Les images, comme au cours d'une traversée, prennent corps à travers la relation étroite entre la fragilité des hommes et l'agonie des structures, entre la solidité des matériaux et l'érosivité du sable et de l'air.

TOURNE BŒUF

BERLIN, BEYOND THE WALL

Photos & Carto / Patrick Tournebœuf & Laurent Gontier
Texte de Sonia Voss

2019 marque les 30 ans de la chute du mur de Berlin ; pourtant, la mémoire qui entoure cet événement majeur de l'histoire du XXe siècle fluctue. Patrick Tournebœuf s'est rendu à Berlin sur les traces du Mur afin de témoigner du traitement de la mémoire de cet ancien monument. Parti avec un cartographe, ils répertorient ensemble les lieux où le Mur a disparu, montrant ainsi comment la modernité a pris le pas sur l'Histoire, en associant la photographie du lieu et la carte qui rappellent le Mur.

BIOGRAPHIES

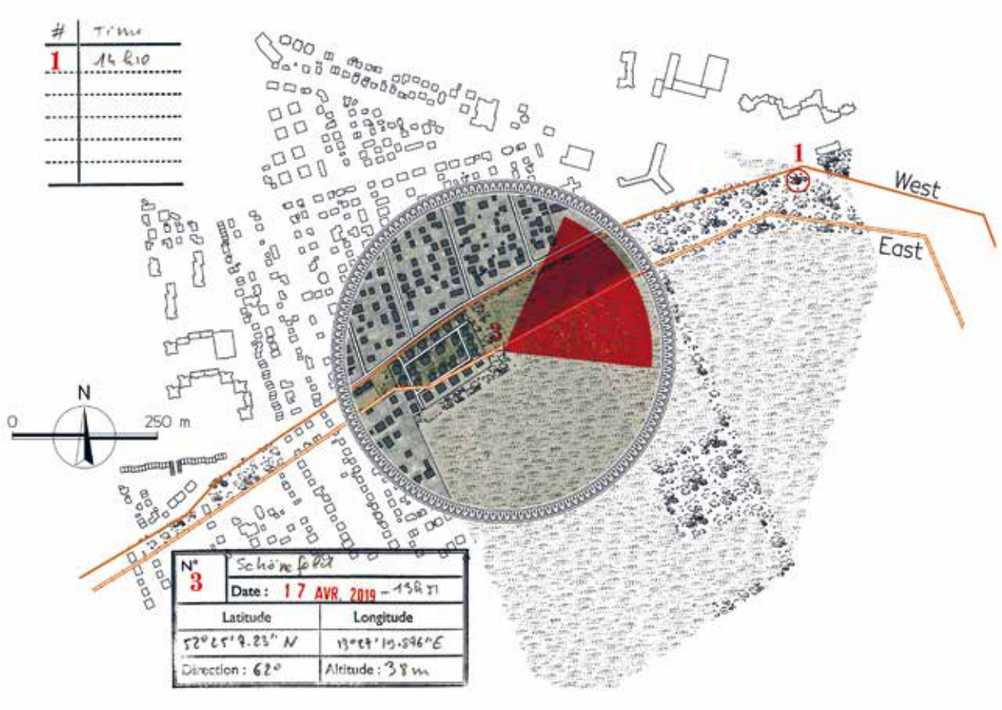
Cofondateur du collectif *Tendance Floue* en 1991, Patrick Tournebœuf s'intéresse aux lieux communs de l'espace urbain et aux stigmates de l'Histoire. En 2019, à l'occasion du trentenaire de la chute du mur de Berlin, il revient sur les traces d'un passé, sur ses symboles et sa représentation pour dévoiler tout autant la permanence que l'évolution.

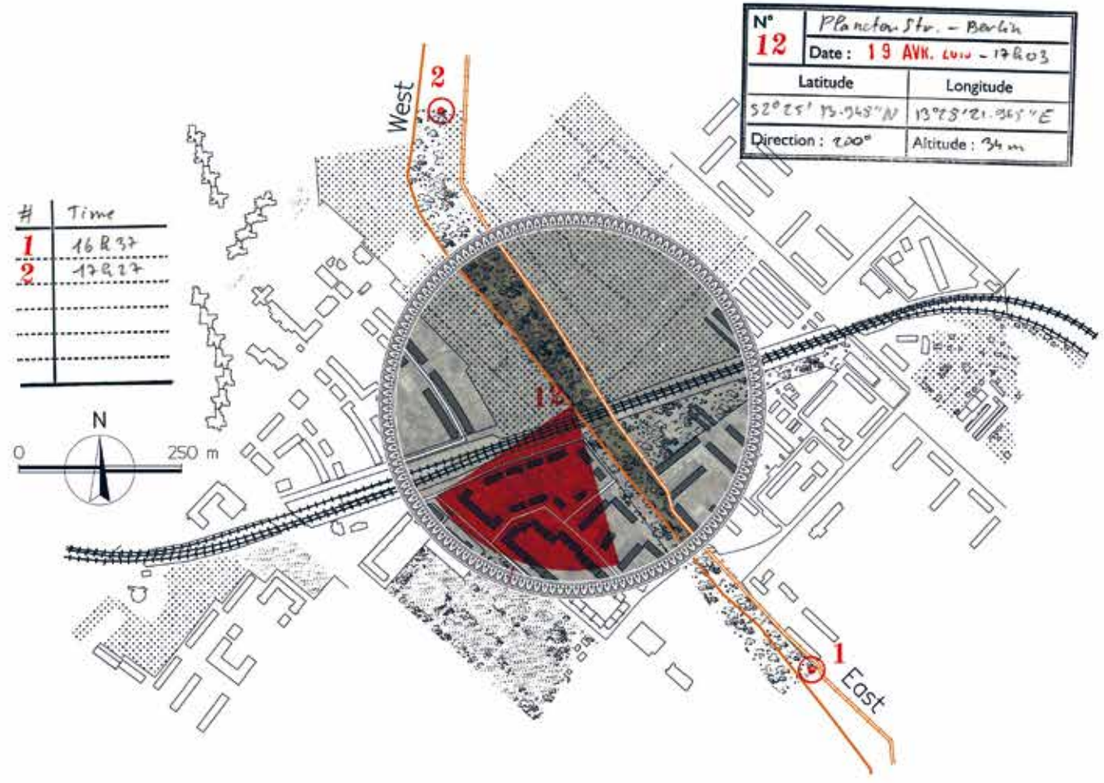
Laurent Gontier, né en 1971. Médiéviste de formation et ex auteur de guides de voyage, il dessine une cartographie sensible des territoires inspirée par leur histoire, leur mémoire et l'expérience attentive du terrain.

Exposition : Berlin, Beyond The Wall
Collection Regard, Berlin – du 11 septembre au 21 décembre 2019
Galerie Folia, Paris – du 5 novembre au 21 décembre 2019,
dans le cadre du festival PhotoSaintGermain.

Berlin #123

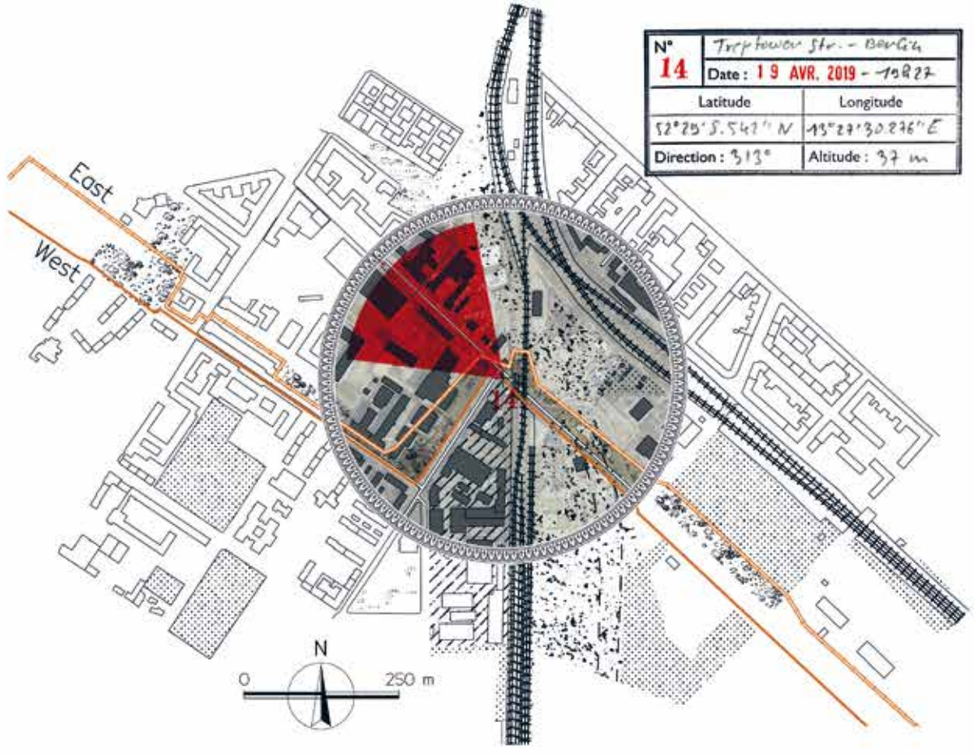
Le long du mur de Berlin, proche de Checkpoint Charlie.
Niedderkirchner strasse, Berlin Ouest.Allemagne.
République Féderale Allemande (RFA).
Aout 1988.



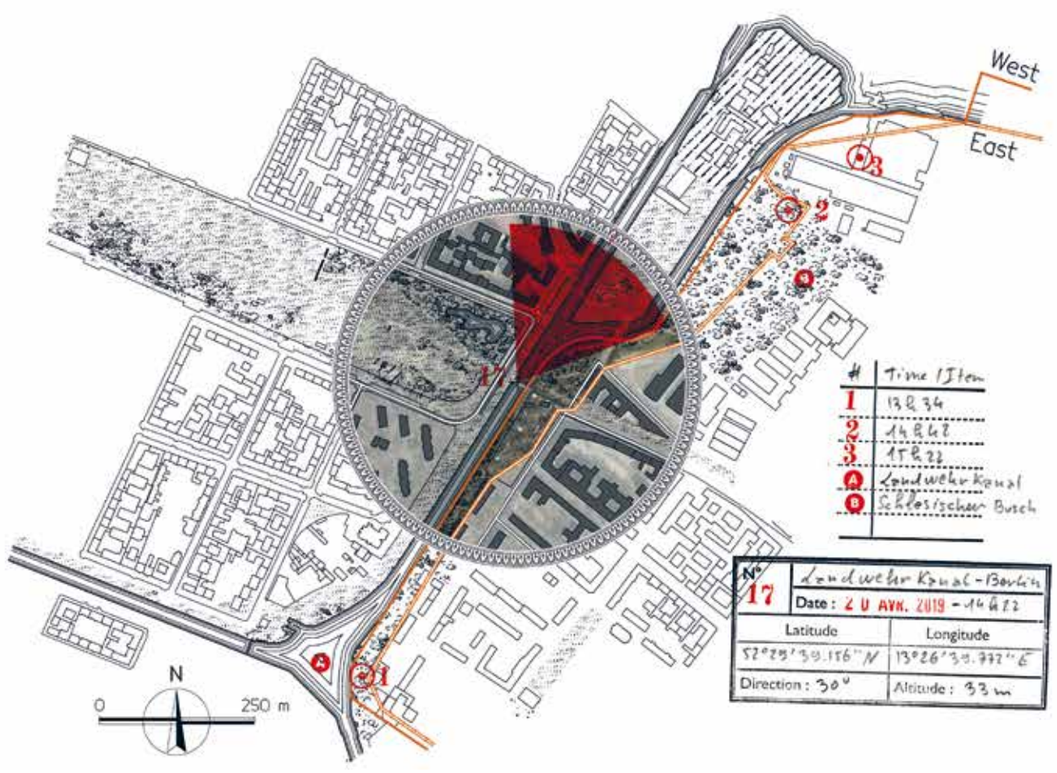


Berlin, beyond the wall #03 - Planche 2. Pankow / Schönefeld - 13h51 - 17/04/2019

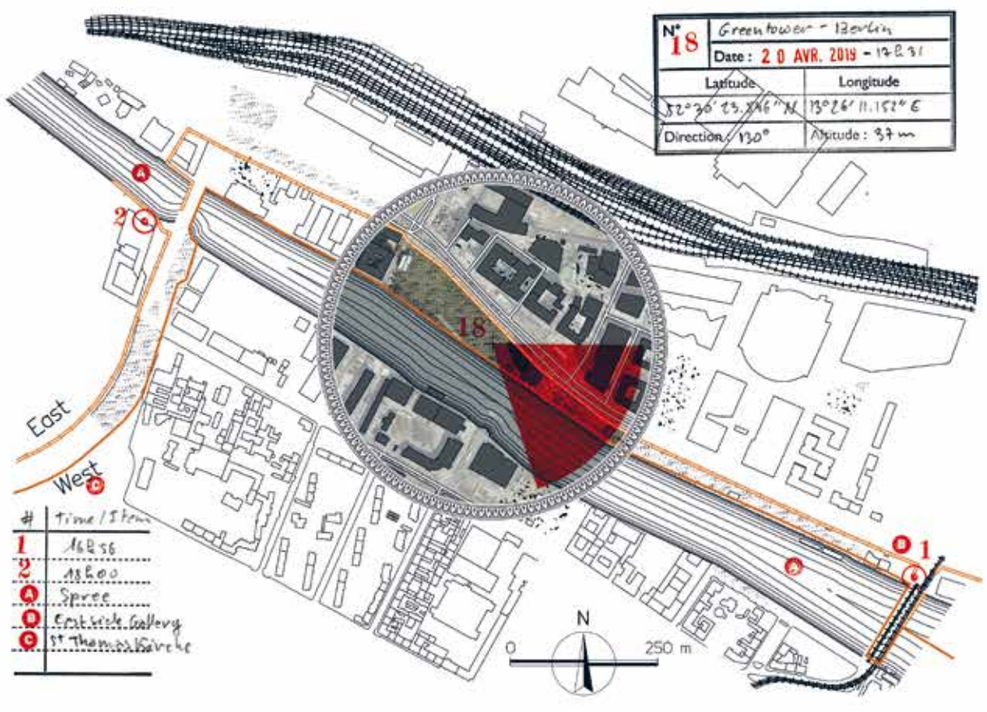
Berlin, beyond the wall #12 - Planche 10. Planetenstrasse - 17h03 - 19/04/2019



Berlin, beyond the wall #14 - Planche 12. Treptowerstrasse - 19h27 - 19/04/2019



Berlin, beyond the wall #17 - Planche 14. Landwehrkanal - 14h22 - 20/04/2019



Berlin, beyond the wall #18 - Planche 15. Greentower, le long de East Side Gallery - Mühlenstrass 17h31 - 20/04/2019

BERLIN, BEYOND THE WALL

Par Sonia Voss

Le temps de la photographie, tel celui de l'histoire, est à vitesse variable. Comme l'Histoire qui tantôt advient par fulgurances, tantôt s'étire dans la durée, le photographe peut choisir de saisir l'événement ou d'accompagner au fil des ans les lentes et imperceptibles métamorphoses du monde.

De 1988 à 1990, peu avant la chute du Mur et immédiatement après, Patrick Tournebœuf se rend à Berlin et immortalise les prémices et les effets de ce qui reste l'un des moments les plus marquants de l'histoire du XXe siècle. Il y retourne en 2003 et documente cette fois les vestiges du Mur, qui participent à l'image d'un Berlin en pleine mutation.

Aujourd'hui, en 2019, que reste-t-il du Mur, qui symbolisa pendant 28 ans un monde bipolarisé par la guerre froide ?

À voir les images qui constituent le troisième volet du travail berlinois de Tournebœuf, rien ou si peu. Un pont. Un chantier. Un champ bordé d'arbres. Une voie de passage, une zone en transition, une béance. Le « mur de la honte » ou « mur de protection », selon la perspective de l'Ouest ou de l'Est, n'est plus, a été escamoté, laissant place à un no man's land qui ne livre aucun récit. À la violence du passé succède son déni. Un mémorial, des balises assument seuls la charge pédagogique de rappel de l'histoire.

Or les mémoriaux n'intéressent pas Tournebœuf. Il s'intéresse bien plus à la disparition silencieuse des traces de l'histoire récente. Effacement volontaire, voire politique ? Capitulation devant l'« ordre des choses », nature qui reprend ses droits, intervention des promoteurs dans les interstices de la ville, désir d'oubli des citoyens eux-mêmes ? Cet effacement répond en tout cas à une logique de réécriture de l'histoire qui, depuis la réunification allemande, ignore largement l'expérience de ceux qui furent les plus concernés.

Renonçant au langage esthétique de ses deux premiers volets (images élaborées, souvent spectaculaires, signifiantes), Tournebœuf adopte le temps long de l'arpentage et établit un répertoire minutieux, opposant au lent travail de sape du temps un protocole patient et obstiné. Soit 536 points de vue sur les 50 kilomètres parcourus, révélant des lieux majoritairement sans qualité. Comme en écho à la disparition des traces, Tournebœuf prend le risque de faire disparaître de ses photographies tout effet de signature.

Cette mise au jour du passé, ou plutôt de son effacement, est menée avec le cartographe Laurent Gontier. Le paysage ne nous éclaire plus : c'est la carte qui va parler pour lui. À chaque photographie correspond ainsi un détail du tracé du Mur qui vient la doubler, investissant ainsi le vide des paysages d'une densité historique. Au-delà de sa fonction informative, la carte confère au projet sa puissance évocatrice. La photographie capture le réel, la carte déclenche l'imaginaire. Pour paraphraser Gilles Deleuze à propos des films de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, elle fait « se gondoler la terre déserte »,[1] fait vibrer le paysage en le remplissant de ce qu'il ne donne plus à voir. Et ce faisant, nous pousse à décrypter l'image, à chercher le point de vue, à nous positionner. Des indications manuscrites complètent d'ailleurs le dispositif et remettent la première personne au cœur : j'étais en ce point précis, tel jour à telle heure, voici où j'ai regardé. Ainsi, la photographie, la carte, l'inscription s'associent pour constituer une vision en coupe où s'empilent présent et passé, vue à hauteur d'homme et perspective élevée du topographe, vertige du vide et matière de l'histoire.

1 « Qu'est-ce que l'acte de création ? », conférence donnée à la Fémis le 17 mai 1987.

HAB JOUQA

OCCUPIED PLEASURES

Photos / Tanya Habjouqa
Texte de Nayrouz Abu Hatoum

Pris en Cisjordanie, à Gaza ou à Jérusalem, les portraits de Tanya Habjouqa pour sa série « Occupied Pleasures » représentent des hommes et des femmes en pleine activité de loisirs, vivant dans des zones occupées ou touchées par des situations de restriction en pleine activité. La situation dramatique représentée dans les médias internationaux contraste avec ces images pleines d'espoir. Sur une planche de surf, lors d'un cours de yoga ou en pleine préparation pour un concours de beauté, ces clichés témoignent de notre capacité à (sur)vivre même quand nos libertés sont restreintes.

BIOGRAPHIE

Née en Jordanie, Tanya Habjouqa est une photographe, artiste et enseignante. Elle est membre fondatrice du collectif Rawika basé au Moyen-Orient, composé de six femmes photographes qui couvrent les conflits irakien et libanais ainsi que la guerre du Darfour au Soudan.

FREE
Dubai

p. 87 (haut)
Territoires palestiniens occupés, Cisjordanie, Za'tara, 6 janvier 2013

Hayat (à gauche) enseigne le yoga aux habitants de son village, Zataara, dans la banlieue de Bethléem, en Cisjordanie. Les femmes augmentent en nombre chaque semaine.

p. 87 (bas)
Territoires palestiniens occupés, Cisjordanie, juin 2013

Les bodybuilders de Gaza posent jovialement après une séance d'entraînement.

p. 88–89
Territoires palestiniens occupés, Cisjordanie, Qalandia, août 2013

Après une circulation pénible au poste de contrôle de Qalandia, un jeune homme fume une cigarette dans sa voiture alors que la circulation est enfin dégagée le dernier soir du ramadan. Il ramène un mouton à la maison pour la prochaine célébration de l'Aïd.

p. 90 (à gauche)
Territoires palestiniens occupés, Gaza, Khan Younis, juin 2013

L'équipe Gaza Parkour Free Running s'exerce dans un cimetière situé à la périphérie de son camp de réfugiés à Khan Younis, à Gaza. Les murs montrent les dégâts causés par les incursions israéliennes passées.

p. 92–93
Territoires palestiniens occupés, Cisjordanie, Abu Dis, 1er mai 2013

Des étudiants de l'équipe de javelot de l'Université Al-Quds terminent la dernière séance d'entraînement avant les vacances d'été à Abu Dis, en Cisjordanie, à côté du mur de séparation israélien.

p. 94 (haut)
Territoires palestiniens occupés, Cisjordanie, Jéricho, 17 juillet 2012

Deux jeunes femmes entreprennent un périple au-dessus ìmount of temptationî à Jéricho, en Cisjordanie. Dans la bible, elle est considéré comme la montagne sur laquelle le Christ a été tenté par le diable, pendant son jeûne de 40 jours. Aujourd'hui, on peut commander un coca et se détendre dans un restaurant. Le téléphérique est l'infrastructure touristique la plus high-tech détenue par les Palestiniens en Cisjordanie.

p. 94 (bas)
Territoires palestiniens occupés, Cisjordanie, Ramallah, 5 janvier 2013

Les adolescentes essaient des robes pour une prochaine danse.

Victime d persécution

OCCUPIED PLEASURES

Par Nayrouz Abu Hatoum

Que représente-t-on quand on photographie la vie en Palestine ? La réponse se trouve peut-être dans une peur de la perte de contexte, parce qu'une part de non-dit et de non-vu subsiste toujours. C'est la confrontation à la violence qui imbibe le quotidien et s'immisce dans le visuel, un fantôme qui hante l'absence et dont la présence invisible ne peut être que perçue. Prenez cette photographie d'une femme qui marche dans un tunnel sombre, un bouquet de fleurs à la main (peut-être un instantané de l'ordinaire, du quotidien de cette femme ?). Ce que le spectateur ne voit pas, c'est l'infrastructure de la frontière israélienne au-dessus de ce tunnel, et les douze ans de blocus de la bande de Gaza. Le spectre qui hante les photographies de la série « Occupied Pleasures » de Tanya Habjouqa, c'est celui du régime militaire israélien auquel les Palestiniens sont soumis chaque jour. Cela fait plus de 52 ans que les Palestiniens de Cisjordanie et de la bande de Gaza vivent au cœur d'une occupation militaire, dans une matrice de confinement spatial qui s'exprime par des points de contrôle, un mur de séparation (construit en 2003), un système de permis complexe, le refus de laisser les réfugiés palestiniens revenir sur leur terre historique, et les confiscations de territoires. C'est pourquoi les photographies actuelles de la vie en Palestine sont souvent saturées de rencontres spectaculaires avec l'armée israélienne et son infrastructure frontalière. Ces photographies, quand elles sont privées de contexte, contribuent à une image qui déshumanise toujours plus les Palestiniens, en essentialisant leurs corps comme violents ou prédisposés à la violence. Pourtant, ce que le travail de Tanya Habjouqa exige de nous, spectateurs, est de laisser un espace à ce peuple, dans lequel il puisse célébrer la vie, et traverser les frontières en dépit du spectre de la violence, parfois même de la mort. En effet, ces images ne font pas que perturber la structure binaire de l'évènement violent et du quotidien. Elles documentent les traces de libération dans l'ordinaire et le banal de la vie des gens, où le quotidien devient le lieu de la transgression des frontières, et de la résistance contre les forces de l'oppression militaire et du confinement.

À mesure que les limites s'inscrivent dans le territoire et le paysage, de manière visible et invisible, traverser la frontière se change en une expérience sensorielle qui précède souvent l'acte même de marcher à travers la ligne frontalière. En somme, les photographies de Tanya Habjouqa montrent des Palestiniens qui occupent l'espace, transcendant leur confinement géographique grâce à leurs corps, en occupant et en jouant avec ce qui leur reste de libre, entre la terre et la mer.

Elle capture tout cela à travers les gestes et corps articulés sur les photographies : corps qui font du yoga, du « *free-running* » (parkour) ou du surf. Tanya photographie la nature translucide des frontières, l'instant où les gens les traversent par leurs gestes, créant ainsi des images où la transgression visuelle est puissante.

Elle crée des images qui ont l'impact persistant des transgressions visuelles. En d'autres termes, la série donne corps à la tension entre l'ordinaire et son interruption, entre les frontières et leur franchissement, dans le cadre d'une oppression permanente. Son travail photographique est intelligible quand on le replace dans l'histoire de cet espace : c'est seulement alors que les photographies transforment l'image en une parole performative qui exprime la libération.

GOLDBERG

OPEN SEE

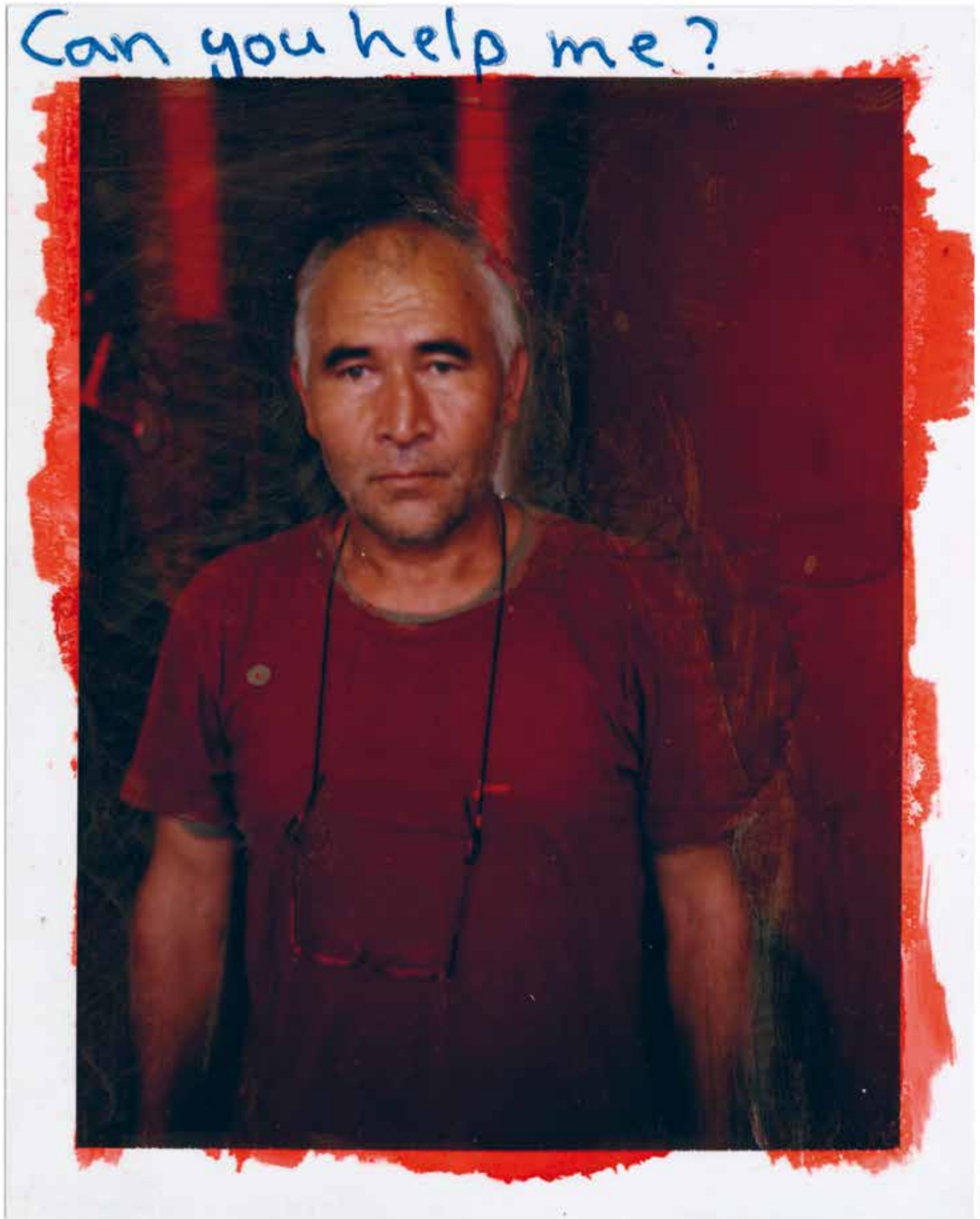
Photos / Jim Goldberg – Magnum Photos
Texte de Clara Bouveresse

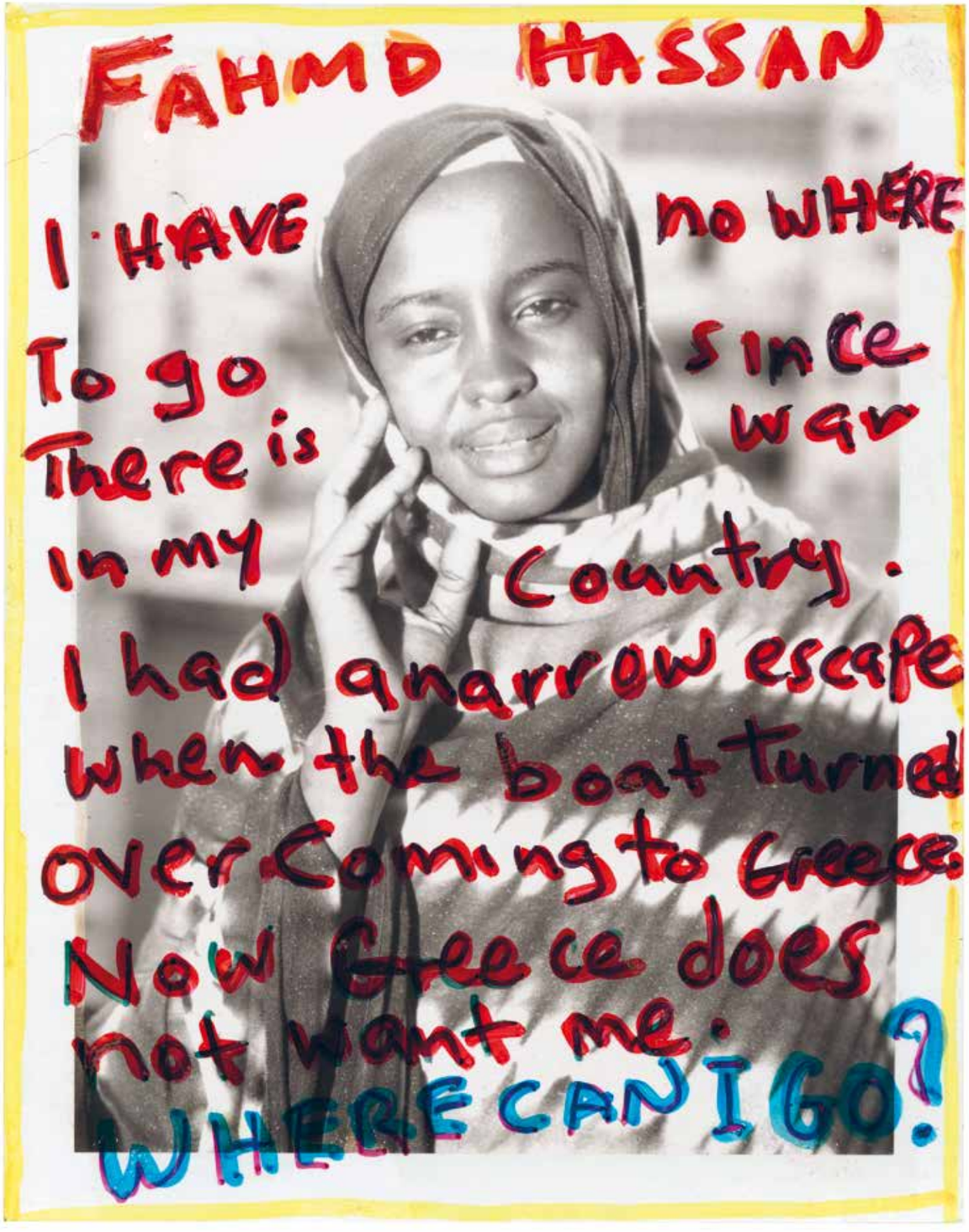
À travers ses photographies, Jim Goldberg, parti à la rencontre de réfugiés sur le sol européen, produit des portraits alliant poésie et tragédie. Son livre *Open See* constitue un double témoignage des traversées effectuées par les réfugiés, témoignage via l'image prise d'eux, mais également par le texte qu'ils ont eux-mêmes rédigé. Les rêves, les espoirs, mais aussi les difficultés et les horreurs rencontrées, sont écrits au marqueur par-dessus le regard de leur auteur, créant ainsi des portraits en profondeur de ceux qui s'engagent dans ces grandes traversées.

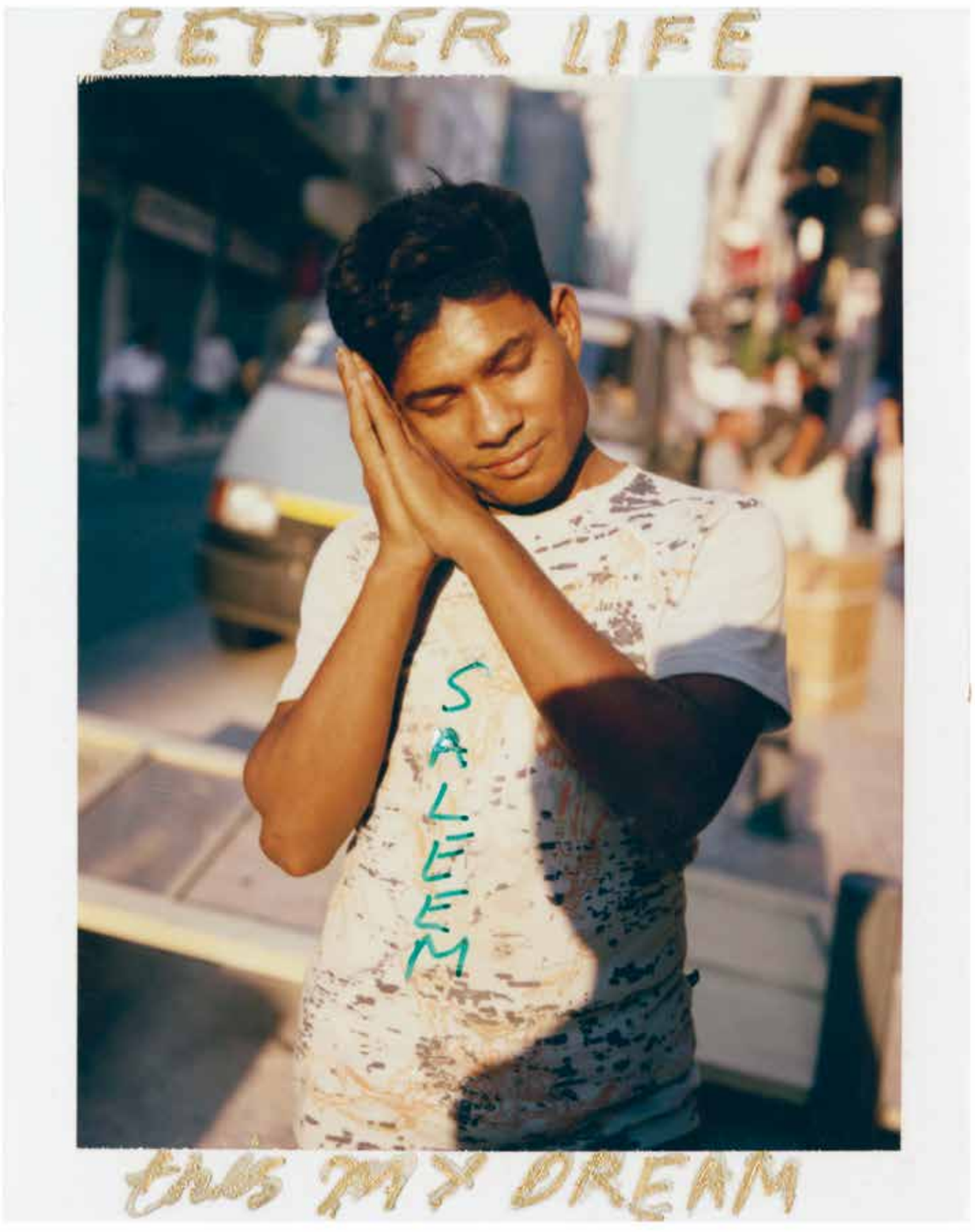
BIOGRAPHIE

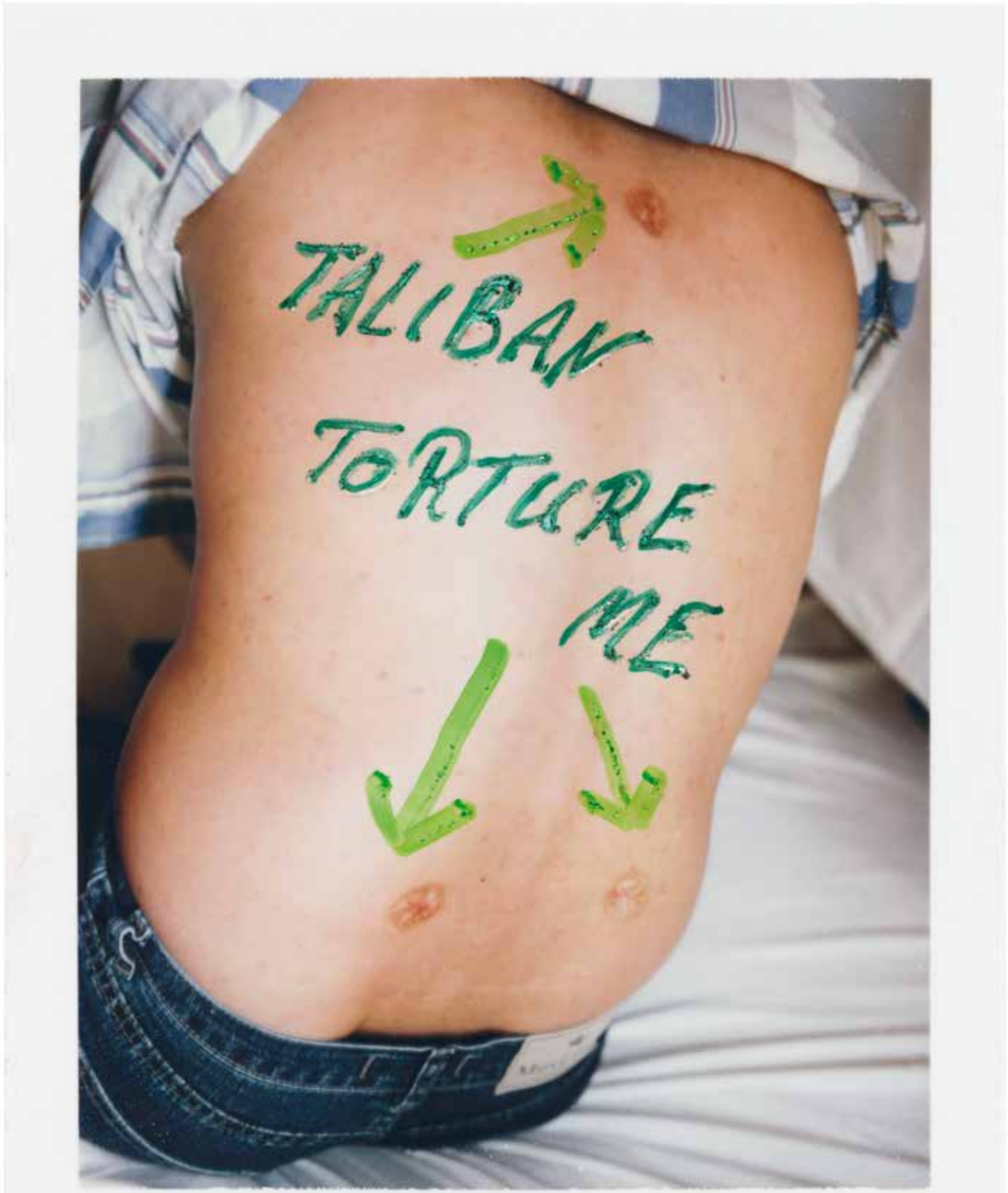
Né en 1953, Jim Goldberg est un photographe américain, membre de l'agence Magnum. Il a reçu de nombreux prix pour son travail engagé dans les domaines sociaux, travail qui allie témoignages écrits et images. Il enseigne au California, College of the Arts (CAA).

Exposition aux Harvard Atr Museums du 6 septembre 2019 au 5 janvier 2020

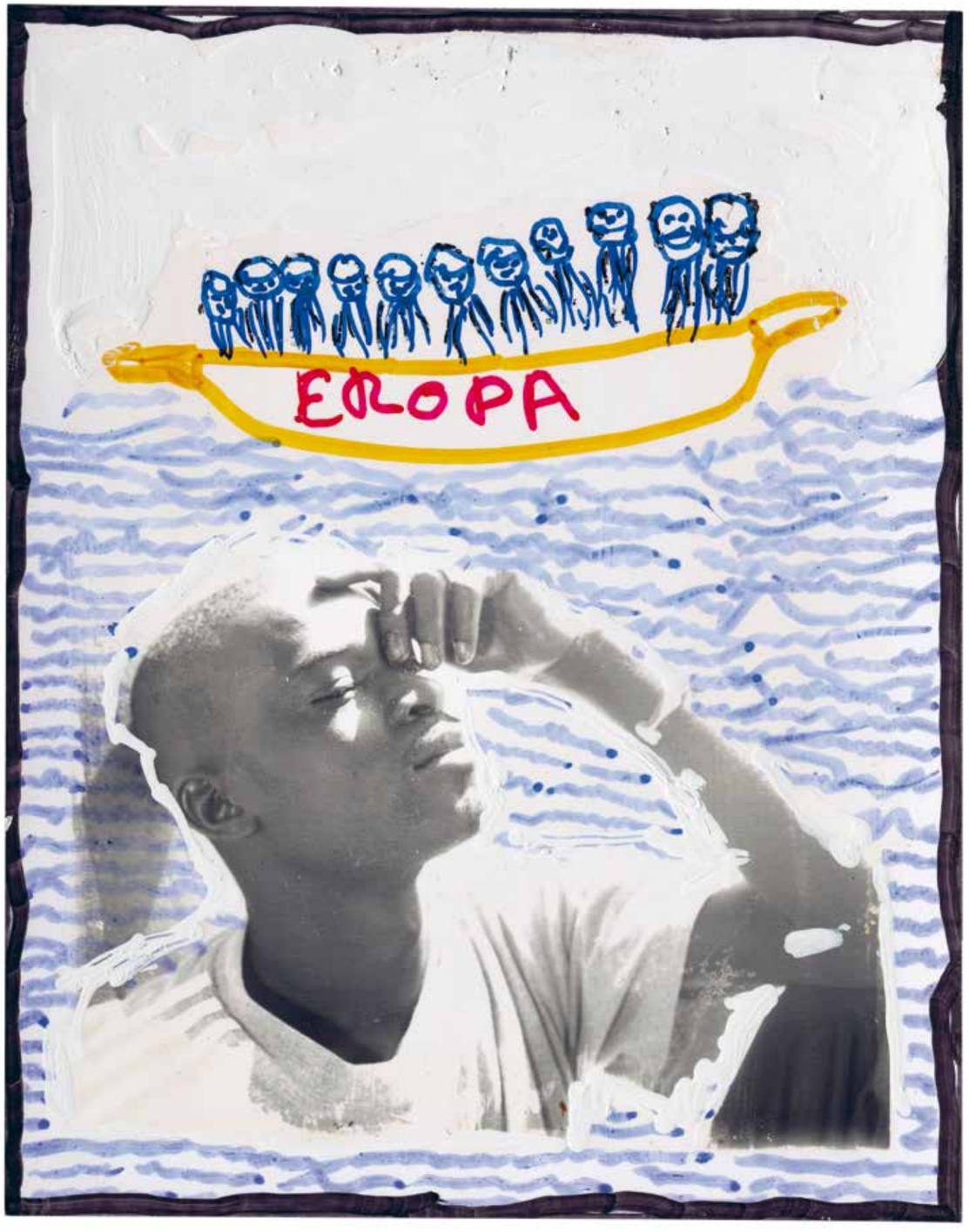



FAHMD HASSAN
I HAVE no WHERE
To go since
There is war
in my Country.
I had anarrow escape
when the boat turned
over Coming to Greece.
Now Greece does
not want me.
WHERE CAN I GO?


BETTER LIFE
SALEEM
this MY DREAM


TALIBAN
TORTURE
ME

In the open see
ESKIMO
dont have border



OPEN SEE

Par Clara Bouveresse

Depuis la fin des années 1970 et sa série « Rich and Poor », Jim Goldberg imagine une façon de travailler toute personnelle : il propose aux personnes qu'il photographie d'écrire des commentaires sur ses images. Chaque cliché est le fruit d'un échange, d'une cocréation tissée par ces annotations qui viennent encadrer ou barrer les visages, prenant la forme d'un simple nom, d'une déclaration, d'un récit, d'une question ou d'une réflexion.

En 2003, alors convié à travailler en Grèce à l'occasion des Jeux olympiques d'Athènes, il part à la rencontre des migrants et des réfugiés venus reconstruire leur vie en Europe, et les invite à témoigner. Certains décrivent leur exploitation au sein des réseaux de prostitution et de traite humaine, d'autres évoquent les violences qu'ils ont vécues avant ou au cours de leur périple. Un réfugié afghan pointe avec des flèches les cicatrices de torture présentes sur son dos, crûment dévoilées face à l'objectif. Ces marques confirment et accusent, formant une réplique aux sévices inscrits dans sa chair.

Ailleurs, la photographie permet de matérialiser des aspirations. Un jeune homme aux yeux fermés appuie sa tête sur ses mains jointes, en signe de sommeil, et entoure son portrait d'un message : « une vie meilleure – c'est mon rêve ». Un autre dessine le contour de son ombre portée, forme de double imaginaire où s'incarnerait son désir de partir en Europe.

Entre 2006 et 2008, Jim Goldberg s'est ensuite rendu en Ukraine, en Inde, au Bangladesh, au Liberia, en République démocratique du Congo, au Sénégal et en Mauritanie afin de comprendre les raisons qui poussent ces femmes et ces hommes à partir. A Dakar, un pêcheur, qui ne trouve plus de poissons suite à la surpêche occidentale, dessine l'embarcation de fortune qui pourrait l'emmener en Europe. La mer nourricière qui le faisait vivre, menacée par la surconsommation occidentale, est devenue pour bien des voyageurs un passage obligé, un risque à prendre et parfois un tombeau.

« Open See » donne à voir une mondialisation faite de violence, d'injustice et d'exploitation, mais aussi de rêves d'un avenir meilleur. Si le regard s'ouvre (*open see*), le jeu de mot de ce titre est bien amer, car la mer (*sea*) elle reste une frontière où coulent chaque année des bateaux de réfugiés. Sur une photographie, un homme afghan séparé de sa famille, installée au Canada, nous demande : « pouvez-vous m'aider ? » Une jeune réfugiée somalienne a surligné sa question : « où puis-je aller ? » Leurs images sont autant de bouteilles à la mer, dépositaires d'un dernier espoir envoyé à des inconnus, à toutes celles et ceux qui ont la chance d'être nés de l'autre côté de la frontière.

HAJ
JAJ

MY ROCKSTARS

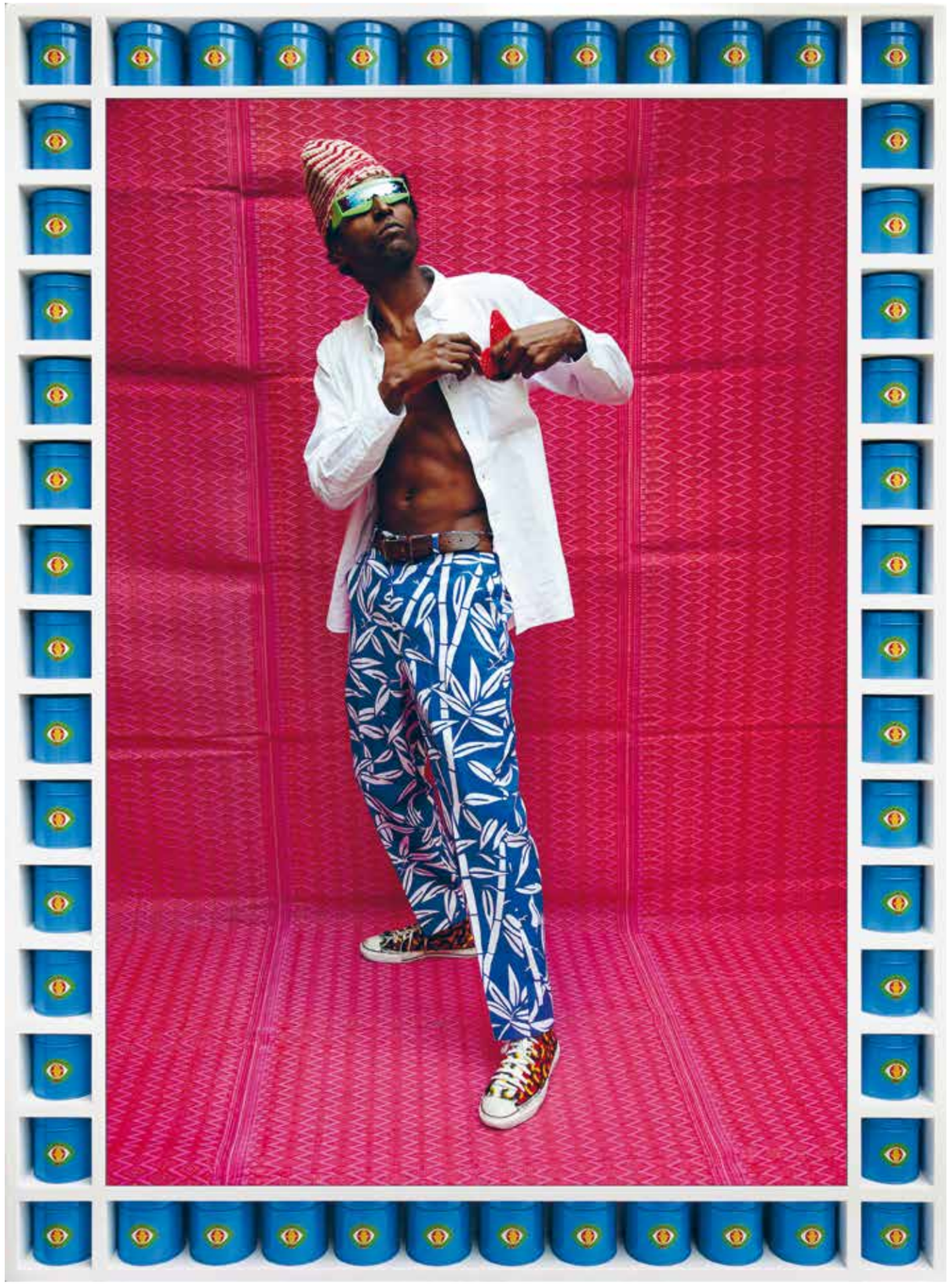
Photos / Hassan Hajjaj
Texte de Laurie Hurwitz

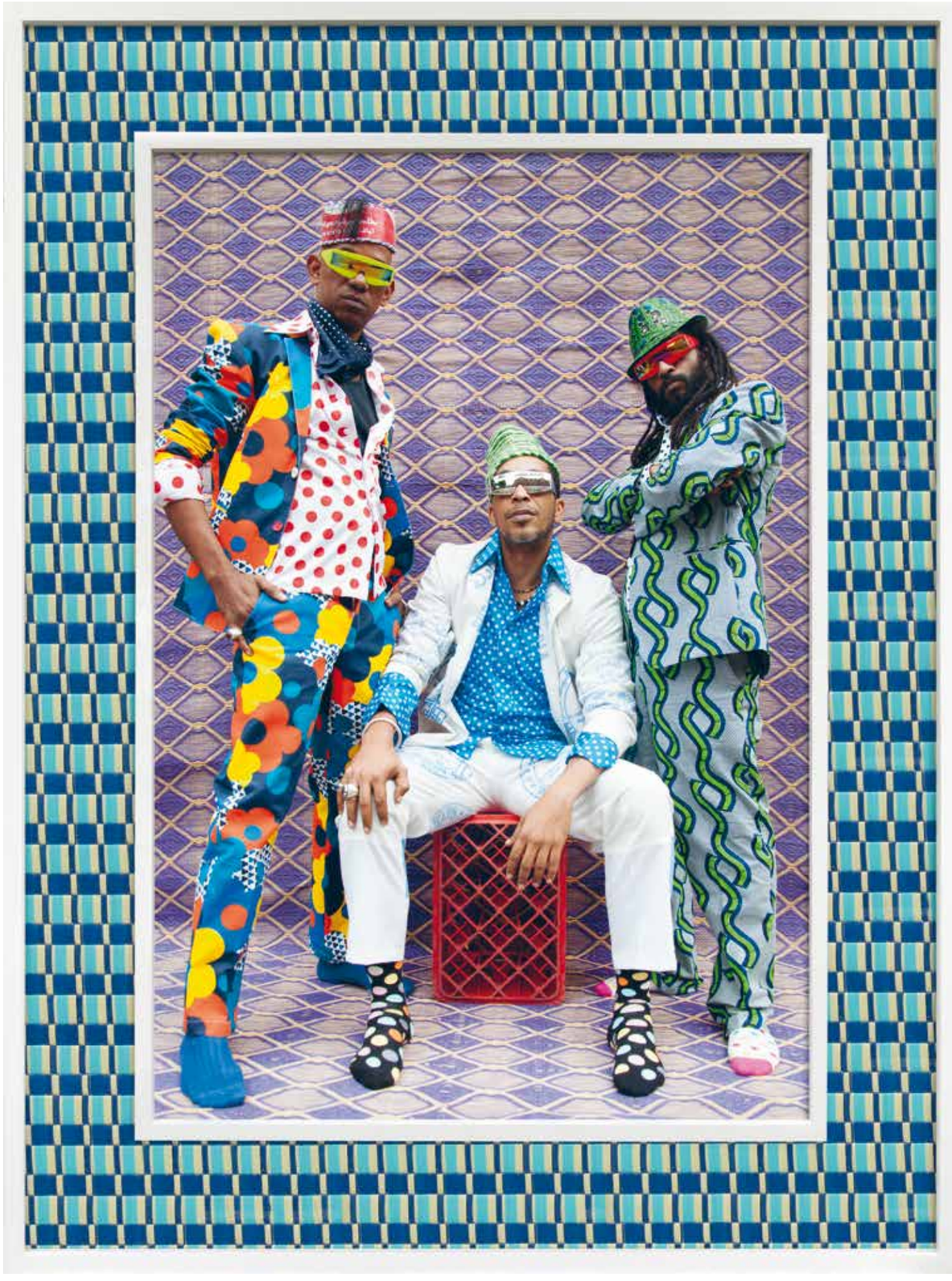
Hassan Hajjaj a vécu toute sa vie entre le Maroc, pays de son enfance, et le Royaume-Uni, pays d'adoption. Il a grandi aux croisements physiques et culturels de ces deux pays et de ces deux cultures, croisements qui ont marqué son œuvre. Avec « My Rockstars », il photographie ses amis et des artistes plus célèbres, en mélangeant les techniques de photographie de mode, les styles et les modes, illustrant ainsi la manière dont la photographie permet de croiser les cultures et les regards.

BIOGRAPHIE

Hassan Hajjaj est un photographe, vidéaste et designer né au Maroc, qui a grandi entre Larache et Londres. Dès le début des années 1980, il entreprend ses premières séries photographiques, inspiré par les scènes de hip-hop, reggae de la nuit londonienne ainsi que par ses héritages nord-africains.

Carte blanche à la Maison Européenne de la Photographie,
du 11 septembre au 17 novembre 2019





p. 105
Blaize
2013

Blaize Simon, photographe britannique connu pour ses portraits en noir et blanc, est également un artiste engagé qui organise des ateliers d'art pour les jeunes à Londres.

p. 106
Keziah Jones
2011

Ce chanteur-compositeur et guitariste nigérian mêle le blues et le funk pour créer son propre style : le blufunk.

p. 107
3canal
2014

3canal est un groupe anglais d'origine caribéenne. Sa musique est issue du style trinidadien Rapso. Ce trio s'inspire des célèbres carnavals de la république de Trinité-et-Tobago.

p. 108 (à gauche)
Alo Wala
2015

Alo Wala est le nom de scène de la chanteuse indo-américaine basée à Copenhague Shivani Ahlowalia. Bien qu'enracinée dans le hip-hop, la musique d'Alo Wala se nourrit d'influences sonores multiples issues du monde entier.

p. 110
Rilene,
2013.

MY ROCKSTARS

Par Laurie Hurwitz

Déjà enfant, Hassan Hajjaj considérait que la photographie faisait tomber les barrières. Pour donner des nouvelles à son père, qui travaillait en Angleterre pour subvenir aux besoins de la famille restée elle à Larache (petit village marocain de pêcheurs), sa mère lui envoyait des photographies ; elle le mettait sur son trente-et-un, l'aspergeait de parfum et l'emmenait au studio photo local pour qu'il se fasse prendre en photo, chevauchant un cheval à bascule et coiffé d'un chapeau de cow-boy.

Au début des années 1970, la famille rejoint le père à Londres, où Hajjaj s'implique progressivement dans l'émergence londonienne du hip-hop et du reggae. « La ville étant un véritable bouillon culturel, mes amis venaient tous d'horizons différents ; on embarquait pour un voyage commun. On a créé notre propre village au sein de la ville. »[1] Comme l'équivalent visuel du « *sampling* » propre à la musique hip-hop, son art, né de cette double culture, se nourrit de mille et unes influences, du style de la rue londonienne à son héritage nord-africain.

Galerie de portraits réalisés dans un studio éphémère installé dans les rues de Marrakech, Londres, Paris ou Dubaï, la série « My Rockstars » magnifie les amis de l'artiste qui l'inspirent des quatre coins du monde. Comme s'ils étaient sur scène, ses sujets, qu'ils soient connus ou inconnus, sont considérés comme ses rock stars - un melting pot mondial de musiciens, tatoueuses de henné, danseuses du ventre, *capoeiristas*, chefs, peintres, acrobates, acteurs...

Comme l'écrit Michket Krifa dans le catalogue de l'exposition à la MEP, « on peut dire d'Hassan, qu'il est ce qu'Achille Mbembe définit comme un Afropolitain, l'Afropolitanisme étant « une stylistique, une esthétique et une certaine poétique du monde »... ». En hommage vibrant à Samuel Fosso, Seydou Keïta ou Malick Sidibé, ses sujets portent fièrement ses créations inspirées des traditions vestimentaires marocaines, aux couleurs fantaisistes sur fonds de nattes de plastique tressées ; les cadres-étagères remplis de boîtes de conserves évoquent de manière ludique le pop art (on pense automatiquement aux « Campbell's Soup Cans » d'Andy Warhol) et les motifs en céramique *zellige* marocain.

Incarnant « l'entrelacement des mondes » de Mbembe, la plupart des modèles d'Hajjaj sont eux-mêmes des êtres hybrides tant dans leurs racines culturelles que dans leur art. Beaucoup dévouent de leur temps à la communauté, comme le photographe londonien Blaize Simon, organisateur d'ateliers pour enfants. Le groupe de musique Alo Wala (composé notamment de la chanteuse américano-indien Shivani Ahlowalia), installé à Copenhague, puise dans le rap, le hip-hop, les sons classiques indiens et sud-américains ; le rappeur marocain Khalid Hoummas, alias Boummask i'M, propose un style unique de hip-hop théâtral. 3canal, un trio d'artistes de Trinité-et-Tobago, interprète du *Rapso*, un genre dérivé du Calypso et du Soca, tandis que le style unique *Blufunk* du nigérian Keziah Jones fusionne blues brut, rythmes funk, soul et musique yoruba. Amine Messaoudi, danseur et mannequin de rue d'origine marocaine vivant en France, embrasse le Krump et le break dance, la Reggada et le Gnawa....

Continuant à dépasser les frontières physiques, Hajjaj développe actuellement une version multimédia de sa série « My Rockstars ». Filmés indépendamment, projetés sur des écrans individuels, les musiciens, bien qu'ils ne se soient jamais rencontrés, communiquent et collaborent à travers leur art, forgeant une grande famille nomade virtuelle.

1: Catalogue de l'exposition : Hassan Hajjaj, RVB Books

Dessin de Mélanie Roubineau

CONVERSATION

Edmund Clark
avec Rémi Coignet

S'il est des qualités que l'on ne peut dénier à Edmund Clark, ce sont la constance, la persévérance voire l'obstination. L'ensemble de son œuvre porte sur l'enfermement et sur l'usage de la contrainte par le Pouvoir que ce soit dans le cadre judiciaire ou para-légal. Ce domaine de travail le conduit à élaborer des stratégies pour dévoiler ce qui est généralement dissimulé aux citoyens et donc à traverser les murs réels ou bureaucratiques.

Rémi Coignet : Pour ton premier livre *Still Life Killing Time* (2007), tu as passé trois ans à photographier dans le E Wing[1] de la prison de Kingston à Portsmouth, où sont détenues des personnes âgées condamnées à perpétuité.

Edward Clark : J'ai voulu voir comment la question des condamnés à perpétuité était traitée au Royaume-Uni. Le travail s'est assez rapidement transformé en une étude sur le temps et l'espace. J'ai travaillé trois ans dans ce lieu, un temps qui permet de se rendre compte que chaque prison est un microcosme de la société qui l'a produite.

RC : Ton deuxième livre *Guantánamo* explore la notion de maison à travers trois espaces : la base des soldats, le camp et les maisons d'anciens prisonniers autour du monde. En quoi ces lieux répondent-ils à la question « qu'est-ce qu'un foyer ? »

EC : Il est difficile de définir une maison parce que j'ai envisagé cette notion selon de nombreuses perspectives : à travers les yeux des hommes dont j'ai photographié les lieux de vie après leur détention à Guantánamo Bay, en travaillant avec eux sur leur expérience de la maison. Ma première idée était de créer un contraste dans l'esprit du public avec la représentation médiatique de Guantánamo Bay, cette imagerie visant à confirmer qu'ils sont la lie de l'humanité, transparaissait de Guantánamo Bay et je voulais que cette première itération de la maison surprenne, particulièrement au Royaume Uni où le public verrait des images de maisons si ordinairement britanniques. Je me suis alors rendu compte que le regard porté sur ces maisons par les hommes avec qui je travaillais était problématique. Ils vivaient ici mais dès qu'ils me parlaient, ils se retrouvaient mentalement dans les espaces de Guantánamo Bay qui leur avaient tenu lieu de maisons durant trois, cinq ou six ans. Mais comment peut-on concevoir ces lieux de détention comme un foyer ? Je suis alors allé à Guantánamo Bay. Je voulais voir la base où vivent les Américains. Je ne savais pas à quoi cela allait ressembler. Je me trouvais donc face à un microcosme de l'American Way of Life au sein d'une période de tension tension due à la « guerre à la terreur » et face au sort fait aux détenus de Guantánamo.

Dès lors, les trois notions de maison se mêlaient. J'ai souhaité créer de la confusion dans l'esprit des spectateurs par la confrontation de ces différents espaces : que veut dire l'affirmation que ceci est un foyer ?

J'ai tenté de recréer dans le livre une expérience qui désoriente le spectateur, qui mette mal à l'aise en minant l'acception commune du mot maison.

Still Life Killing Time
Dewi Lewis Publishing,
2007

RC : Dans ce livre, tu introduis des documents. En quoi cela était-il important pour toi ?

EC : La bureaucratie est un thème qui m'intéresse énormément tout comme sa matérialisation sous forme visuelle. La raison est que lorsque l'on traite des questions de contrôle, en particulier de cet exercice sur un individu, par un gouvernement ou une organisation, cette coercition se manifeste généralement par une feuille de papier. Les mots employés et la manière dont ils sont déployés sur la page en disent long sur cette forme de contrôle et le pouvoir implicite qui la sous-tend.

RC : À Guantánamo ou pour *Control Order House*, tu as dû signer des documents et travailler sous la censure. Un artiste doit-il accepter cela et quelle est la bonne réponse ?

EC : Je disais tout à l'heure combien s'engager dans cette forme de censure est une part créative importante de ma démarche. Mais au départ, l'accepter est une nécessité pour travailler sur ces sujets et pour s'en approcher autant que possible. Pour cela, tu dois te débrouiller avec les contraintes qui t'ouvrent les portes.

RC : Parlons des images de *Control Order House*. Tu as photographié sans chercher à cadrer avec le flash en position « On ». Et dans le livre, tu as choisi de reproduire sous forme de vignettes toutes les photos que tu as prises sans editing et dans l'ordre chronologique. Pourquoi ?

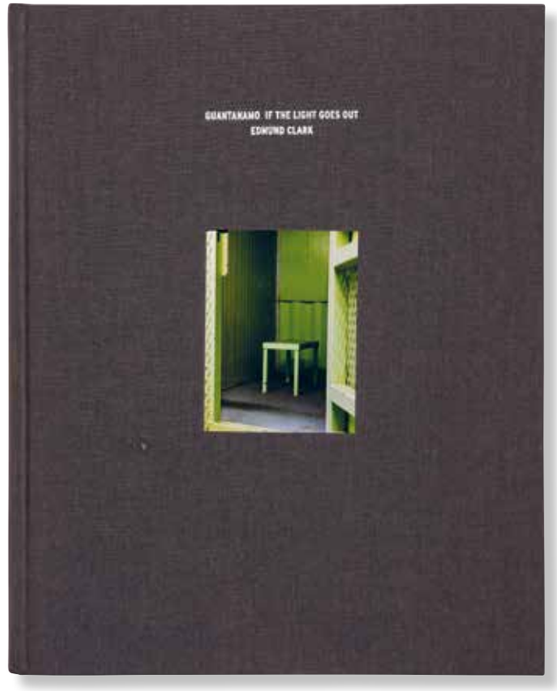
EC : L'idée du livre s'est développée du fait que je devais soumettre chaque image au gouvernement britannique. Je leur ai envoyé un gros fichier contenant tous les jpegs avec leurs numéros dans l'ordre de prise de vue. J'ai compris que reproduire ainsi les images dans le livre traitait de l'ordre et du contrôle que peut exercer un photographe car paradoxalement, dans ce cas, en tant qu'artiste je n'ai exercé aucun contrôle technique sur la prise de vue et je montre le résultat suivant l'ordre chronologique, sans hiérarchie. Et cela reflète également la situation de l'homme vivant dans cette maison : il devait renoncer à tout aménagement, et vivre dans cette étrange forme de contrôle et de détention. Je voulais signifier ces faits visuellement, les montrer sous forme de série produit une expérience de claustrophobie plus forte et c'est aussi un acte de surveillance en soi qui, encore une fois, reflète l'expérience du détenu constamment surveillé même si personne n'est dans la pièce. La maison était placée sur écoute. Lui devait pointer au commissariat de police tous les jours. Il portait un bracelet électronique et était soumis à un couvre-feu.

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

EC : Le livre est souvent le point de départ de ma réflexion sur mon travail. Je pense à la manière dont il peut apporter une structure au sujet dont je traite. Il m'aide en fait à comprendre formellement le matériel que je collecte et ce que je dois en faire…

RC : Quand que tu travailles, tu penses déjà en forme de livre ?

EC : Oui et non. Je pense à la manière de concevoir un livre mais pas principalement à son apparence. Savoir que je veux faire un livre, m'aide à structurer ma pensée mais la forme définitive est un processus de réflexion ultérieur. Ce que je récolte ne constitue pas une narration en soi. Je dois travailler la structure formelle pour parvenir à exprimer quelque chose de supplémentaire à partir de ce matériel.



RC : Depuis *Control Order House* (2012), tous tes livres sont conçus par Ben Weaver[2]. Quelle est ton implication dans la conception graphique de tes livres ?

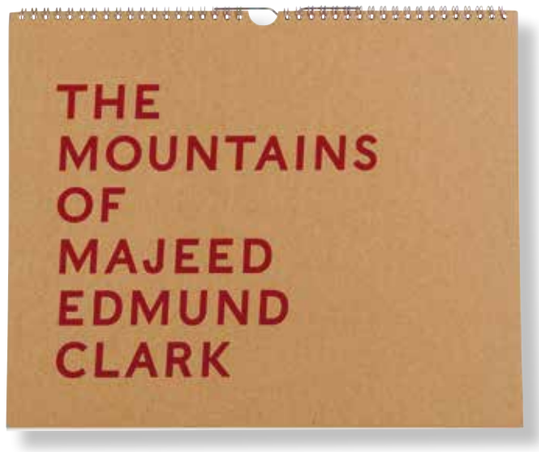
EC : Chaque livre que j'ai fait a été un processus collaboratif et c'est ainsi que je conçois ce travail : nous nous parlons, nous examinons de nombreux détails formels. Maintenant je connais plutôt bien l'approche du graphisme de Ben et j'ai confiance en ses choix. Si je ne suis pas satisfait, nous y revenons et repensons la forme du projet. Je veux être impliqué dans chaque aspect du graphisme.

RC : Le titre *Negative Publicity* est tiré d'une déclaration du président de Richmor Aviation se plaignant en justice que l'usage fait par la CIA des avions de sa compagnie avait été une mauvaise publicité. Mais est-ce que par le choix de ce titre Crofton Black et toi-même n'expliquez pas votre propre but ?

EC : Oui, c'est de cela qu'il s'agit. Et le sous-titre est *Artefacts of Extraordinary Rendition*[1]. Mais oui, *Negative Publicity* est le mot-clef de ce procès, qui a été un élément clef des recherches de Crofton car il a permis de révéler une importante documentation, les factures, les concertations, les plans de vol. Ce procès a eu l'effet d'un coup de flash au cours de ses recherches. Il a dévoilé la culture du secret, de l'opacification et du déni. C'est l'inverse de la publicité des débats[2]. *Negative publicity* est, je suppose, une manière d'exprimer le secret et le déni. Mais ce terme a également à voir avec la relation entre la chose publique et la preuve. Et le livre, dans sa forme visuelle traite du triangle noir de l'information et du retour de bâton. Il révèle l'incapacité de la photographie à montrer quoi que ce soit. Mais l'acte même de montrer ce rien révèle le réseau caché. C'est ce que

Guantanamo, If the Light Goes Out
Dewi Lewis Publishing, 2010

Control Order House,
Here Press,
2012

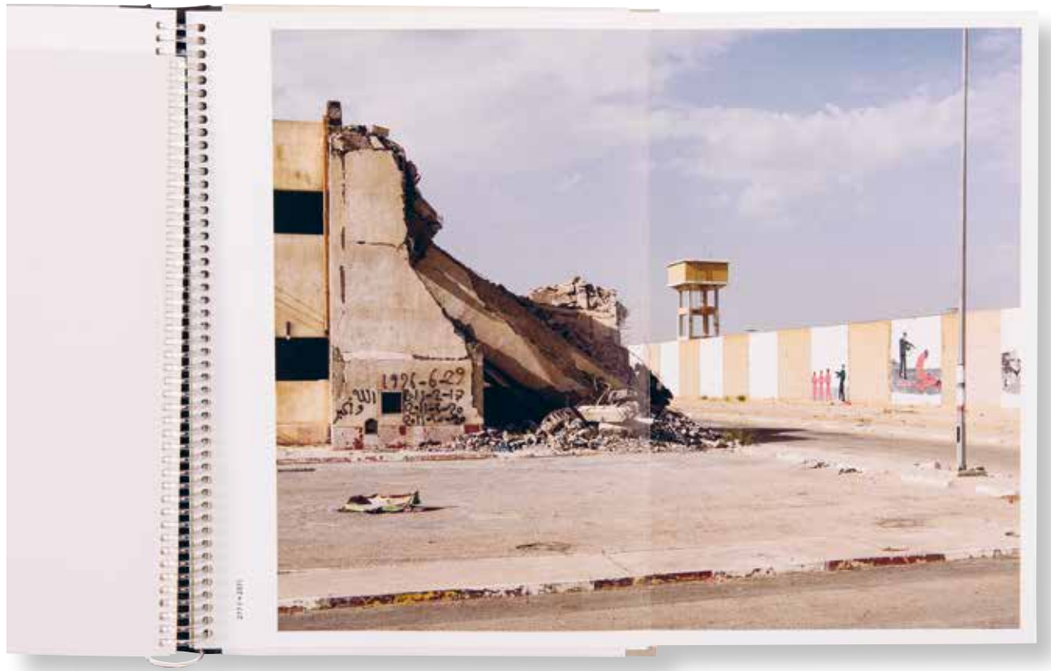


The Mountains of Majeed,
Here Press,
2014

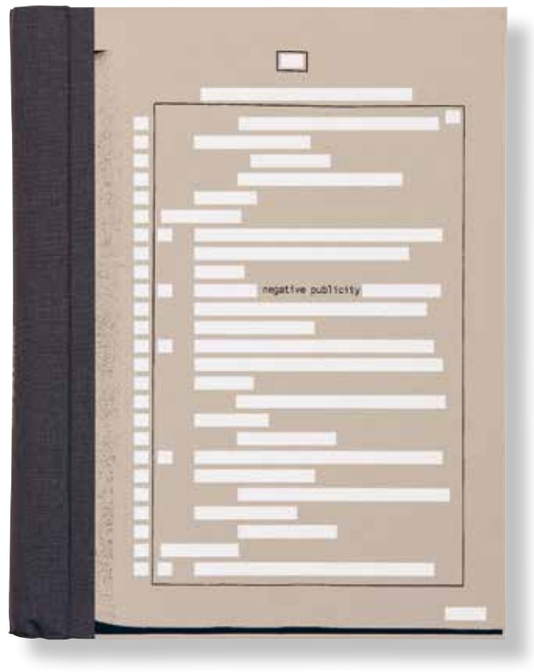
j'ai principalement fait en allant photographier ces différents lieux. La forme du livre permet de traiter de cette notion de preuve négative par laquelle l'acte de ne rien révéler est in fine révélateur.

RC : Venons-en à *My Shadow's Reflection*. Ce livre semble refermer la boucle ouverte avec *Still Life Killing Time*, puisqu'il marque un retour aux expérimentations carcérales dans un cadre démocratique tandis qu'entre-temps tu as exploré des formes de détentions bien plus controversées. Et avec ce livre d'une certaine manière, tu reviens à la maison. Es-tu d'accord ? As-tu l'intention de continuer à travailler autour de ce thème ou en as-tu fini ?

EC : J'étais réticent à retourner travailler dans une prison car j'avais déjà fait *Still Life Killing Time*… Je ne voulais pas revisiter ce sujet. Mais là, il s'agit d'une démarche extraordinaire : c'est la seule prison en Europe à visée strictement thérapeutique où des hommes qui ont commis des crimes extrêmement violents, ou des crimes sexuels d'une violence inouïe doivent affronter leurs actes dans un cadre démocratique, consensuel. Ils doivent parler de ce qu'ils ont commis, écouter les récits des autres, doivent encore révéler ce qu'ils ont subi. Ce lieu ne ressemble à aucune autre prison que j'ai pu connaître. Cette expérience nouvelle m'a conduit à accepter d'y travailler. Il me semble significatif de ce projet d'avoir rapporté des images des protagonistes mais floues parce que…



Negative Publicity
Aperture,
2015



RC : Tu as utilisé un sténopé.

EC : Oui. Je n'étais pas autorisé à faire des portraits nets. Les gens sont là, mais flous.

RC : Dans ce livre, tu as changé ton approche photographique etn utilisant trois procédés : des photos noir et blanc à la chambre des extérieurs de la prison, des sténopés des prisonniers et des photos couleurs de fleurs sauvages qui poussent dans les interstices de la prison. Pourquoi ce choix et comment ces trois éléments se combinent-ils dans ton esprit ?

EC : Le processus a été mûrement réfléchi car ces trois séries ont été conçues pour des raisons très différentes à trois étapes distinctes de cette résidence. J'ai commencé par les images d'architecture : Elles sont ma réponse à ce lieu très intense. Elles sont architecturales mais sculpturales aussi,en noir et blanc, elles traitent de la forme, mais de formes très étranges. Elles représentent ce qui m'a touché, tant d'un point de vue émotionnel que documentaire. Les images de fleurs sont nées d'une conversation avec ma compagne. Elle a visité la prison et elle m'a demandé : « As-tu pensé à observer ce qui pousse là-bas ? Tout simplement ce qui grandit en ce lieu. » L'idée est simple mais elle implique d'observer ce que l'on a décidé de planter et ce qui pousse librement. Ce qui est cultivé et ce qui est chaotique : ce qui est supposé être là et ce qui ne l'est pas, ce qui est accepté et ce qui ne l'est pas. Cet ensemble forme la deuxième partie du projet.

RC : C'est en quelque sorte une métaphore…

My Shadow's Reflection
Here Press and Ikon,
2017

EC : Tout à fait. Elle est également reliée à la troisième partie du projet, les images au sténopé des prisonniers. La décision de travailler au sténopé est la conséquence de choix formels et conceptuels. Le premier est qu'il n'a pas d'objectif. Il n'y a pas de medium, pas de message. Pas de vision binaire du bien et du mal. On ne voit que l'image que la personne a créée d'elle-même. Le sténopé possède la plus petite ouverture possible pour laisser pénétrer la lumière, ce qui constitue un contraste avec les tables lumineuses et la transparence. Ce double dispositif a également à voir avec le panoptique et les prisons conçues selon ce principe où théoriquement tout un chacun peut être embrassé d'un seul regard. Notons cependant que la prison dans laquelle j'ai travaillé n'est pas architecturalement panoptique.

La relation entre ce principe carcéral, l'architecture et le sténopé est formelle, conceptuelle. Mais elle projette mes images, par la manière dont je les ai conçues en noir et blanc, par la manière dont je les aie encadrées, dans une relation à l'histoire de la représentation du criminel en remontant jusqu'à Bertillon. Comment voyons-nous l'autre, le monstre à travers la photographie ? Mes photos ont été réalisées dans le contexte particulier d'un groupe d'homme où chacun à tour de rôle prenait la pose devant la caméra. Durant le temps de pose, moi, mais aussi des membres du groupe, leur posions des questions. Ou alors ils évoquaient spontanément leurs crimes, les raisons pour lesquelles ils se trouvaient là, leur expérience de ce lieu.

Les images sont des « enregistrements », des « impressions » d'une conversation. Elles sont troublantes pour cela. Au premier regard, je ne les ai pas aimées. Je craignais de perpétuer l'image du monstre, du prisonnier. Mais lorsque j'ai apporté des tirages à la prison, ces hommes, le groupe et la communauté, se sont mis à parler de leur regard sur eux-mêmes, mais aussi de ce que les autres pouvaient voir d'eux. Ce sont leurs propos reproduits dans le livre qui, pour moi, font que les images fonctionnent.

Ces trois types d'image fonctionnent ensemble pour donner un sens de l'espace. Mais cet espace est troublant. Les images d'architecture plus sculpturales sont une réponse émotionnelle, puis un dialogue s'établit avec la révélation, la transparence, le détail de choses que nous considérons superbes mais que nous détruisons par le désherbage. Je ne compare pas ici des hommes à de fleurs magnifiques, ce serait trop évident. Il est question de notre incapacité à percevoir une personnalité, de tenter de la comprendre mais également de notre propre intériorité : je refuse de céder à une vision manichéenne du bien et du mal car malgré les privilèges dont j'ai pu bénéficier, je pourrais très bien me retrouver à leur place.

DIE MAUER IST WEG!

Concept & Photos / Mark Power
Par Jeffrey Ladd

Le mur de Berlin est l'exemple d'architecture frontalière qui occupe le plus de place dans notre mémoire collective. À la fois symbole et limite physique, cette haute structure de béton était l'un des seuls lieux sur Terre où l'on pouvait toucher du doigt la ligne de démarcation entre deux idéologies opposées. Un mur atavique à une époque où, comme l'avait remarqué le romancier Cees Nooteboom : « l'Humanité, qui peut traverser des millions de kilomètres en quelques jours, qui visite les planètes et fissionne l'atome à la maison, a réussi à construire un mur de deux ou trois mètres de haut qu'il n'est plus capable d'escalader. » Cette façon qu'a Nooteboom, dans sa description, de se moquer du pouvoir étatique ne trouve son équivalent que dans la suggestion faite par Joseph Beuys en 1964 que le Mur soit rehaussé de 5 centimètres, pour qu'il soit de « meilleure proportion ».

Mark Power arriva à Berlin dans l'après-midi du 9 novembre 1989 tout à fait par hasard. Il était face à une sorte de ligne de démarcation intérieure pour ainsi dire : il lui fallait décider s'il allait consacrer sa vie à la photographie, ou devenir charpentier. Avec £200 en poche, il arriva à Berlin ; une dernière chance qu'il se donnait de devenir photographe. Son projet était de documenter la vie dans le bloc de l'Est, où vivait la famille de sa petite amie. Dès qu'il entendit au journal que le Mur allait s'ouvrir, il prit un ami avec lui, rassembla en hâte équipement et pellicules, rejoignit Checkpoint Charlie et commença à mitrailler alors que deux flots d'humains, l'un venu de l'est et l'autre de l'ouest, commençaient à se déverser dans le no man's land.

« Die Mauer ist Weg! » montre les premières heures après la chute du Mur, ainsi que les jours qui suivirent, quand la plupart des gens, dont Mark Power lui-même, n'avaient pas encore pu appréhender l'évènement dans sa totalité. Comme bien des gardes aveuglés par les flashes, dans les premières photos, après la première brèche, il semble se dés intéresser du clou du spectacle pour s'aventurer dans le bloc de l'Est, presque entièrement vidé de sa population. Il flâne, photographie l'Alexanderplatz, des parkings vides et des contre-allées (parcourant ainsi le territoire même qu'il était venu pour explorer), jusqu'à tomber, enfin, sur la tombe de Bertolt Brecht. Ses photographies sont presque douloureusement sobres, quand on sait ce qui se passait à quelques rues de là, au même moment, mais le fait de trouver Brecht – l'homme qui répondait au tumulte politique en créant un théâtre politique, dans le but de forcer ses semblables à voir le monde tel qu'il est – était peut-être finalement la destination parfaite.

BIOGRAPHIE

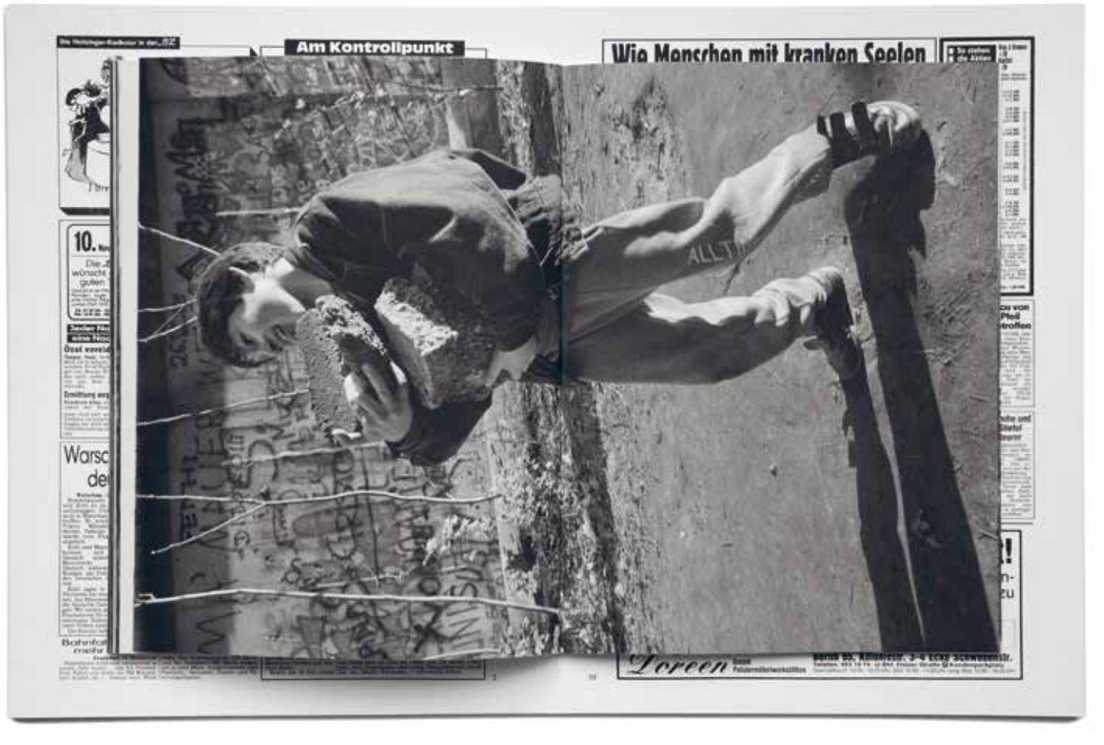
Photographe britannique, membre de Magnum Photos et professeur de photographie à la Faculté des arts et de l'architecture de l'Université de Brighton.

DIE MAUER IST WEG!
Mark Power
Globtik Books
2014

Am Kontrollpunkt
Wie Menschen mit kranken Seelen

Am Kontrollpunkt
Wie Menschen mit kranken Seelen

Am Kontrollpunkt
Wie Menschen mit kranken Seelen
ESSEX UNIVERSITY
CONDEMNS
ALL FORMS OF
POLITICAL
OPPRESSION.


Am Kontrollpunkt
Wie Menschen mit kranken Seelen

Am Kontrollpunkt

Wie Menschen mit kranken Seelen

Am Kontrollpunkt

Wie Menschen mit kranken Seelen

Am Kontrollpunkt

Wie Menschen mit kranken Seelen

Am Kontrollpunkt
Bornholmer Straße:

Hunderte von Ost-Berlinern brachen abends durch die Mauer:

Vopos, drückt den Stempel rein! Wir wollen sofort rüber

Sie tanzten, weinten, lachten, jauchzten: Hurra, die Grenze ist endlich geöffnet!

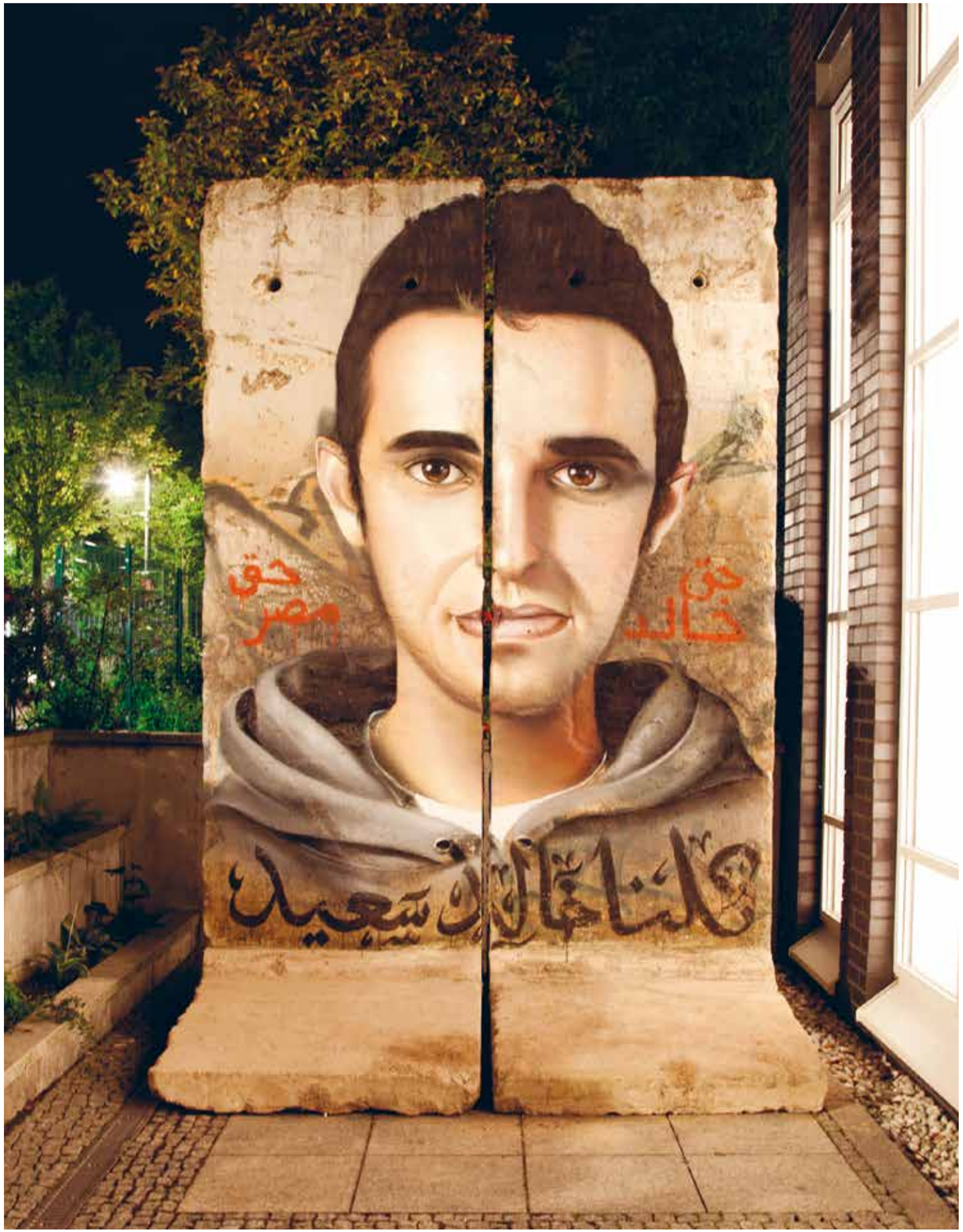
Atemberaubend!

Warschau: Beide sprachen deutsch miteinander

Wie Menschen mit kranken Seelen

Die Mauer ist — weg!

Mark Power



Portrait de Khaled Said peint sur un morceau du mur de Berlin par Case (MaClaim Crew). Inscription sur le bas : «Les droits de Khaled sont les droits de l'Egypte» écrit par Zahraa Kassem; Plus bas: «Nous sommes tous Khaled Said», calligraphie de Mohamed Gaber peinte par Case. Cette photo est devenue virale dès sa publication en ligne / Projet de Don Karl, From Here do Fame / Berlin / 20 septembre 2011

Pages suivantes : Ensemble de peintures de l'Union des Artistes de la Révolution / KFC, place Tahir

WALLS OF FREEDOM: STREET ART OF THE EGYPTIAN REVOLUTION

Concept / Don Karl & Basma Hamdy

Par Rana Jarbou

GR
AFF
ITI

Le Caire, 28 février 2010. Partout des affiches de Hosni Moubarak ; le chahut des foules et des embouteillages ; des cassettes de sermons religieux dans les taxis ; des vendeurs à la sauvette criant le nom des marques qu'ils vendent le long des rues résidentielles ; le Dr Mohammed el-Baradei annonçant que « le changement est inévitable » en une des journaux.

J'avais fait quelques recherches avant mon voyage au Caire. À l'époque, l'art urbain y était peu documenté. J'étais tombée par hasard sur un article dans le *Al-Ahram Weekly* du 4 décembre 2004. J'avais donc continué mes recherches sur le graffiti dans la presse, et découvert un article de Joseph Fahim, « L'art de l'anarchie », écrit en septembre 2007, qui m'avait guidée tout droit au nouveau pont d'Héliopolis. Le grand bloc de béton sous le pont était devenu une école d'art sauvage, support d'exercice et d'expérimentation pour les jeunes artistes. Ils cherchaient par-dessus tout à jouer avec les mots et leur signification pour provoquer, déranger la passivité ambiante, créer une nouvelle sémantique. Les artistes contemporains se sont appropriés les affiches et les autocollants, matériau de base d'une campagne publicitaire. Pour agripper l'attention des passants, les artistes se réapproprient ce langage des marques que la société connaît et comprend si bien.

Un soir, j'ai vu les mots « N'ayez pas peur, ce n'est que du street art » peints au pochoir sur un pont près de Zamalek. J'y suis retournée le lendemain pour en faire une photo. Le chauffeur de taxi, qui semblait avoir compris ce que j'allais faire, me dit : « ça ne représente pas 1 % de la population. » Nous avons parlé de représentation et de population, puis il m'a demandé ce que je voulais dire. Je trouvais que ce tag représentait particulièrement bien la façon dont le graffiti est perçu. À force de faire des rencontres dans la rue et d'observer la suspicion dont faisait l'objet mon appareil photo, j'avais conclu que les gens avaient peur de ce qu'ils ne comprenaient pas. Les publicités étaient perçues comme acceptable, informatives même, tandis que le graffiti était déviant, désagréable.

En 2009, le phénomène Sad Panda, métaphore de quelqu'un de malheureux et de déçu, avait commencé avec un dessin, une esquisse, un graphisme ou une affiche qui avait sans doute appartenu à quelqu'un. Une fois adopté par la rue, il devenait la propriété de tous. Le fait de rendre public un concept rhétorique servait non seulement à communiquer avec un public, mais à interagir avec lui.

Contrairement au Caire, l'histoire de graffiti contemporain à Alexandrie est longue. Nazir Tanbouli peignait déjà des fresques à la bombe sur des murs privés dans la ville en 1995. Marcher le long de la « love shore » à Alexandrie, c'est comme écouter une radio qui changerait sans arrêt de fréquence. Des déclarations d'amour peintes sur la roche ou le béton côtoient des blagues ou des aphorismes philosophiques et religieux. L'art urbain d'Alexandrie était unique et authentique, pas une imitation ou une reproduction des tendances internationales. Il avait une voix, une esthétique autochtone.

WALLS OF FREEDOM:
STREET ART OF THE
EGYPTIAN REVOLUTION

Don Karl &
Basma Hamdy

Here to Fame
Publishing
2014

رابطة فنانى الثورة
عادت شمسك الذهب
هرم
الصمود
WWW.January
YelloLution.com
ثورة ٢٥

Anges révolutionnaires avec masques à gaz / Ammar Abo Bakr and friends / Luxor

Pages suivantes :
Des manifestants fuient des gaz lacrymogènes sur la Place Tahrir

« Agenda étranger », « Où puis-je aller: Vers le peuple? Vers le gouvernement? Vers la révolution? » / Chab

Quelques mois plus tard, de retour au Caire, je rencontrai Mohamed Gaber, créateur de Graphics Against the System (GAS), dont le but était de créer des œuvres qui secouent la population pour générer une plus grande conscience politique et sociale. Il travaillait avec le design, la peinture, la typographie et l'art urbain.

Si le mouvement du 25 janvier a eu une quelconque signification, elle doit se trouver dans le fait qu'une voix s'élevant contre le joug militaire et le projet islamiste des Frères musulmans a trouvé sa place dans la rue. Depuis le 25 janvier 2011, la capacité du graffiti a générer un contre-récit n'a cessé de grandir. Il a conquis sa place dans le nouveau langage urbain, manifestant une philosophie qui interroge le présent.

Ce texte est extrait de l'ouvrage *Walls of Freedom : Street Art of the Egyptian Revolution*, Here to Fame Publishing, 2014

« Les Égyptiens ont choisi la liberté et la famille de Moubarak a choisi les frites aux crevettes », une blague faisant référence à une campagne publicitaire de Lays (la société de fabrication de patates frites) qui demandait aux gens de voter pour de nouvelles saveurs en promettant de donner le choix gagnant. « Non à la normalisation avec Israël. » La fresque collective se moque de Moubarak et de sa famille, dénonce la normalisation avec Israël et les procès militaires contre des civils / Downtown / 1er mai 2011

« Votez pour Amp Moussa Président » écrit à la main près d'un panda triste un fusil pointé sur la tête / Sad Panda

ZUS

Concept & photos / Benoît Fougeirol
Par Laura Carbonell

« Espaces sans prise, sans accent. »[1] C'est ainsi que Jean-Christophe Bailly décrit les Zones urbaines sensibles (Zus), territoires infra-urbains cartographiés avec précision par les pouvoirs publics pour être la cible de politiques sociales. Entre 2010 et 2017, Benoît Fougeirol a sillonné les rues des quartiers parisiens dits sensibles pour apprendre à reconnaitre cette frontière invisible, qui exclut ces zones marquées par la pauvreté et le chômage du reste du paysage urbain.

Il a su mesurer l'étrangeté et la violence de ce paysage en ruines, fait pour être ignoré. Ses photographies font le portrait d'une ville fragmentée où la modernité s'est construite sur ses propres débris. Chaque image sert à réunir les pièces d'un espace qui ressemble à un territoire anesthésié. Toute la violence est là, dans l'indifférence et l'aridité des murs, dans cet étrange sentiment de solitude provoqué par la présence des cages d'escaliers aux couleurs délavées. Les lieux sont vides, figés dans le temps de l'image. Dans ce décor gravé par l'oubli, on perçoit la beauté des figures du papier peint des appartement vides et sur chacun de ces plis, une histoire de violence commence à se dessiner. Qui peut encore habiter ces lieux ?

Benoît Fougeirol a réuni les photographies de ces 11 zones sensibles dans un livre fascinant. Avec le graphiste Jérôme Saint-Loubert Bié, ils ont conçu une œuvre d'art imprimée en deux formats : une édition simple et une limitée à 20 exemplaires avec 4 épreuves d'artiste. Ces deux éditions reprennent l'organisation administrative des Zus comme structure du livre. L'édition simple est chargée de signes qui raisonnent comme des compléments graphiques à la série d'images qu'elle contient. Rien n'est choisi par hasard.

Dans le livre, l'obsession des pouvoirs publics pour contrôler les corps et les lieux dans ces espaces se traduit par l'ordre des chapitres et le choix typographique. Un ordre graphique devenu le reflet de la violence administrative portée sur ces zones. Tout commence par une figure qui ouvre chaque chapitre : une silhouette noire qui sert de cartographie pour chaque Zus, devenue fissure obscure sur le papier. Les rues et le nom de la zone délimitée sont les traces qui renvoient à la réalité d'un acte de pouvoir : délimiter pour mieux intervenir. Apparait ensuite la photographie en noir et blanc du quartier, document d'archive qui donne à chacun des lieux une présence et une histoire. Face à cette image apparait la première photographie en couleurs qui ouvre la série photographique de Benoît Fougeirol. Par la suite apparaissent des images qui sont autant des signatures que des actes de vandalisme, par lesquels on retrouve des témoignages de ceux qui ont habité et habitent encore ces espaces en décadence.

L'espace urbain a aussi sa traduction visuelle, il porte les signes d'une forme d'épuisement du paysage comme si ces territoires avaient été construits avec une double intention : celle, utopique, de la transformation sociale et celle, froide et calculée, de l'uniformisation urbaine. Ces deux projets d'avenir ont introduit, dans le tissu de la ville, des espaces froids. Avec le temps, ils sont devenus indifférents à l'œil humain.

1:Jean-Christophe Bailly, *ZUS*, ARTISTS' BOOKS, 2017

FOUGEIROL

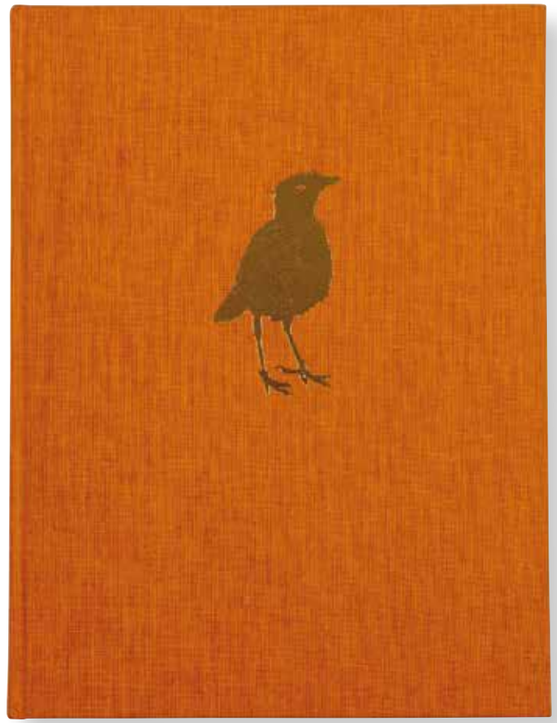
ZUS
Benoît Fourgeirol
ARTISTS' BOOKS
2017

BIOGRAPHIE

Benoît Fougeirol est un photographe français, né en 1962. Son travail explore les différences de représentation entre le vécu et le perçu.

7 — Clichy-sous-Bois / Montfermeil — 24

7 — Clichy-sous-Bois / Montfermeil — 25



UN OISEAU IMMIGRÉ DEVENU ENNEMI PUBLIC NUMÉRO UN

Concept & photos / Anaïs Lopez
Par Irène Attinger

LO
PEZ

Les migrations établissent des liens nouveaux : des liens d'altérité parfois, d'hostilité trop souvent. Massives, elles agissent sur les populations et leur environnement. La rencontre fortuite d'un oiseau a permis à Anaïs Lopez d'aborder la question de la position de l'étranger non désiré - mais aussi celles de la complexité des relations entre l'homme et les animaux et des conséquences de l'urbanisation rapide - sous la forme de la fable.

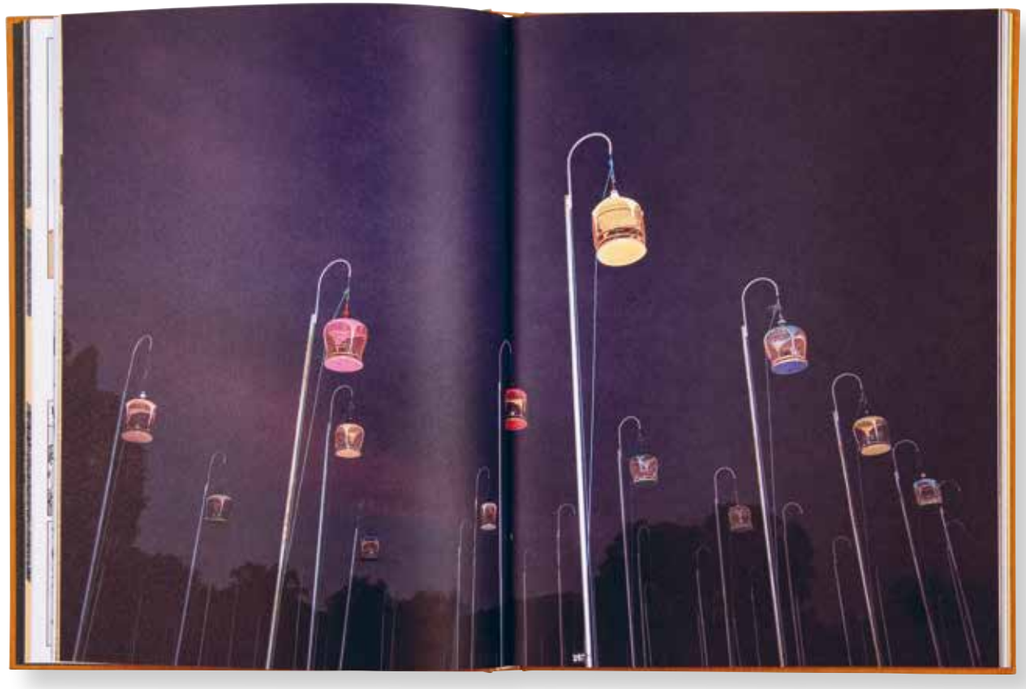
En 2013, la photographe documentaire se rend à Singapour. Fatiguée après un long vol, elle ne souhaite que dormir. Après quelques minutes de sommeil, elle est réveillée par un petit oiseau noir tapant sur sa fenêtre et croassant de façon désagréable. Incapable de se rendormir, elle décide de sortir. À la porte de l'hôtel, l'oiseau, ou l'un de ses congénères, semble l'attendre. Curieuse, elle le suit dans la ville pendant plusieurs heures et finit par le perde de vue.

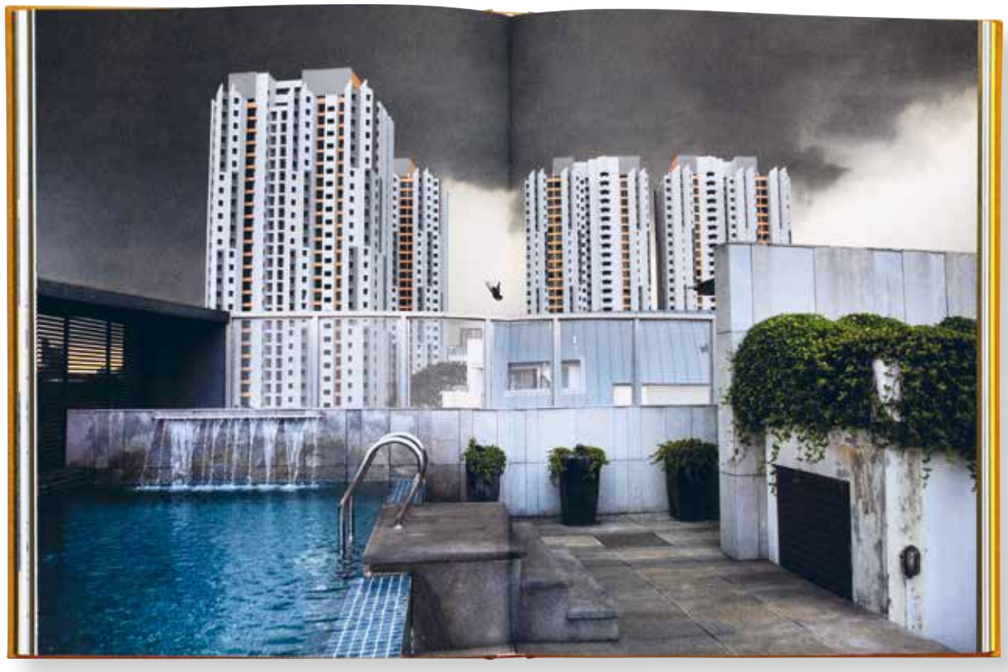
De retour à l'hôtel, ouvrant au hasard un journal posé sur une table du hall, elle tombe sur un article intitulé « Il y a un nouveau terroriste en ville ! » mettant en vedette ce même petit oiseau. Elle découvre ainsi que Singapour essaye de s'en débarrasser par tous les moyens : aliments empoisonnés, gaz toxiques, fusillades et même des faucons. Curieuse, arrivée dans sa chambre, elle se renseigne à l'aide de son ordinateur sur cet oiseau qui, elle le sait maintenant, est un Mynah (martin de Java / *Acridotheres javanicus* un oiseau proche du mainate). Comment cet oiseau qui chante de façon magnifique en est-il venu à pousser ce croassement désagréable ?

En Europe surtout, mais aussi un peu partout dans le monde, le début du XXe siècle est un âge d'or du commerce des oiseaux chanteurs. Originaire de Java en Indonésie, le Martin est alors introduit à Singapour comme oiseau de compagnie. De nombreux spécimens se retrouvent dans la nature et s'y acclimatent fort bien. Avant l'indépendance, survenue en 1965, Singapour est une ville endormie entourée de plantations d'hévéas. Ensuite, elle devient une métropole animée et bruyante ; c'est alors qu'intégrant le bruit ambiant, les martins en sont venus à pousser ces rudes croassements. Les habitants de cette ville, aujourd'hui une des plus policées du monde, ne supportent pas le chahut des oiseaux. Le gouvernement de Singapour leur a déclaré une véritable guerre. Lors de l'enquête de terrain qu'elle entreprend, Anaïs Lopez rencontre des groupes et des personnes décidés à les exterminer. L'une d'elle lui dit : « Ces oiseaux sont tout ce que Singapour n'est pas. Ils ne sont pas les bienvenus ici. Ils sont bruyants, indisciplinés, sales et désordonnés. »

Elle tient la matière d'un livre. *The Migrant* raconte, à la manière d'une fable, cette histoire d'un oiseau considéré comme un envahisseur et devenu l'ennemi public numéro un.

THE MIGRANT
Anaïs Lopez
Mynah Books
2018





CASPIAN: THE ELEMENTS

Chloe Dewe Mathews
Par Russet Lederman

En 2010, Chloe Dewe Mathews entame un voyage de 10 mois de l'Asie vers l'Europe. Elle quitte le Xinjiang, région du nord-ouest de la Chine, et voyage en auto-stop à travers les steppes kazakhes jusqu'à Aqtaw, sur la mer Caspienne. Son objectif : faire de la recherche par expérience. Elle trouve sa muse dans la mer Caspienne et son pourtour. Ce voyage fut le premier d'une longue série, qu'elle effectuera entre 2010 et 2015, documentant le mélange de cultures séculaires caractéristiques des cinq pays qui bordent cette mer. De ses voyages naît un livre *Caspian: The Elements*, documentaire autant qu'objet artistique, qui à la fois révèle et dissimule les faits, la fiction et les contradictions d'un territoire qui s'articule autour de la plus grande mer intérieure du monde. Chloe Dewe Mathews se concentre sur de petites rencontres, des évènements souvent banals, pour construire une vision complexe de la profondeur historique de ces lieux en transition.

La mer Caspienne est source de pouvoir et de richesse pour les cinq pays qui l'entourent : l'Azerbaïdjan, l'Iran, le Kazakhstan, la Russie et le Turkménistan. La géologie de la région sert de socle aux trois chapitres de son livre, structurant un périple visuel qui connecte les pays et les gens dans un mélange de journalisme documentaire et de subtiles mises en scène. Ses photos examinent les contradictions, les différences et les expériences partagées qui influencent la géopolitique de ce territoire. Dans « Oil, Gas, Fire », le premier chapitre, l'image d'une tache de pétrole, qui serpente à travers un sol de pierre juste devant le sanatorium de Naftalan, en Azerbaïdjan, plante le décor d'une série de photographies de curistes, venus se soigner en se baignant dans le pétrole brut dont regorge cette région semi-désertique.

Dans chaque section, de petites vignettes évoquent des narrations plus profondes, basées sur les éléments qui caractérisent chaque titre de chapitre. Un pied fermement planté dans la pratique documentaire, Chloe Dewe Mathews légende chaque image avec sa localisation, suivie d'une courte description. Elle ne fait pas mystère du lieu exact de chacune des saynètes, mais l'ambiguïté demeure quant aux conclusions qu'il convient de tirer des rituels et actions ici représentés. Une photographie de femme voilée sautant par-dessus de petits feux à travers les trottoirs de Ramsar en Iran, pour la fête du feu interroge sur les origines antiques de ce rituel. Dans « Water », le dernier chapitre, une jeune femme en peignoir rose, pantoufles de peluche aux pieds, pose sur une plage enneigée à Astrakhan en Russie. Elle s'apprête à pénétrer l'eau glacée dans un rituel qui commémore le baptême du Christ au moment de l'Épiphanie. C'est une scène toute simple, mais la façon dont elle la photographie nous montre que, derrière le sourire ouvert de la jeune femme, se cache une narration complexe, faite de trames anciennes, tressées ensemble par la religion, la culture et le rituel.

CASPIAN: THE ELEMENTS

Chloe Dewe Mathews

Aperture &
Peabody Museum Press,
2018

Avec la contribution de
Morad Montazami,
Sean O'Hagan et
Arnold van Bruggen.

THE PARK

Kohei Yoshiyuki

Par Jeffrey Ladd

REVIEW

Le Rêve de la femme du pêcheur, estampe érotique de Katsushika Hokusai publiée en 1814 dans le recueil *Kinoe no Komatsu*, est une gravure sur bois polychrome qui montre une femme enserrée sans recours entre les tentacules de deux pieuvres. C'est une image clairement sexuelle, mais son intention n'est pas claire : est-ce la représentation d'un monstrueux outrage, ou bien celle d'un rapport certes zoophile mais consenti, ou peut-être pire encore, celui d'un viol qui, selon le fantasme masculin, devient acceptable si la femme finit par y prendre plaisir ? Les mêmes questions nous viennent face à *The Park*, une version revisitée du controversé *Document Park* de Kohei Yoshiyuki, paru pour la première fois en 1980 sous le titre de *Document Kouen*.

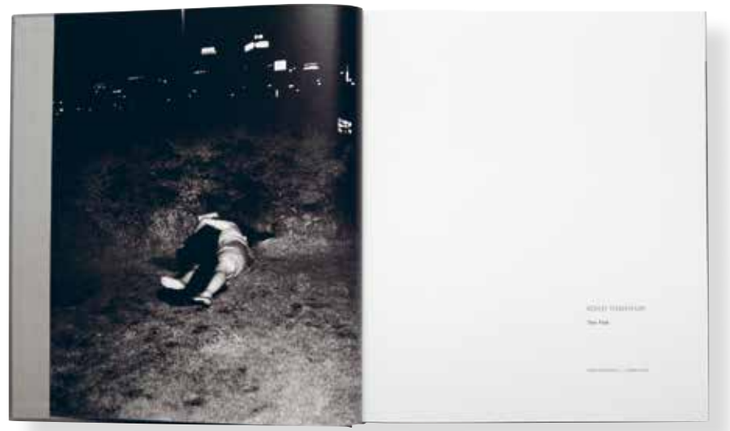
Prises dans les parcs de Tokyo avec un petit appareil photo et un flash à infrarouge, les images de *The Park* montrent une série de couples en pleine extase sexuelle, épiés et souvent interrompus par des voyeurs. Comme un écho à la gravure, des bras d'hommes surgissent parfois des bords de l'image pour molester le couple, tandis que d'autres voyeurs plus timides se contentent de les regarder en se masturbant dans l'ombre, derrière les buissons. Comme celle des pervers qu'il montre, la présence de Yoshiyuki est à la fois transgressive et complice. Il nous place à distance, aux côtés des timides, regardant les autres se rapprocher pour venir participer aux attouchements.

Ces photographies révèlent une dynamique de groupe dangereuse : chaque image fait vaciller le spectateur, qui a du mal à déterminer quand l'atteinte à la pudeur devient un viol physique autant que photographique. L'atmosphère est lourde de violence, de la désagrégation de l'acceptable, rendue plus perturbante encore par le grain des prises de vues à l'infrarouge, brûlées par le flash.

Dans cette nouvelle édition, l'œuvre est divisée, comme dans sa version précédente, en section de rapports hétérosexuels et homosexuels, des captures de vidéos filmées dans des « *love hotels* », auxquels s'ajoute un codex récemment retrouvé de photographies du projet « Remote Islands », des images de couples d'amants prises sur les îles d'Izu dans les années 1980. Cette édition spéciale de *The Park* est vendue avec un fac-similé du livret original de *Document Kouen*.

À notre époque, le mouvement #MeToo et le « *chikan* », terme désignant les attouchements non-consentis dans le métro de Tokyo (qui fait l'objet d'une dérangeante série de photographies « Document Tsuken Densha » par Ikko Kagari, 1982), on ne peut plus voir *The Park* comme le résidu anachronique d'une époque révolue. Il est intensément contemporain, bien que de manière sans doute opposée aux intentions du photographe.

THE PARK
Kohei Yoshiyuki
Yossi Milo and Radius Books
2019



REVIEW

BORDER SOUNDSCAPES

Pino Musi
Par Rémi Coignet

Faut-il séparer la forme du fond ? Vieux débat. Sans doute pas lorsque l'une est en cohérence profonde avec l'autre. Leur analyse conjointe peut alors aider à comprendre l'articulation du propos, de la structure qui les anime. *Border Soundscapes* de Pino Musi est de ces œuvres-là.

Le livre est né de l'écoute de *String Quartet (II)* du compositeur Morton Feldman, œuvre fleuve de près de six heures dont l'enregistrement se compose de six vinyles. Pino Musi a choisi un format presque carré et une épaisseur correspondant à un coffret de 33 tours. Moins connu que John Cage, dont il était l'ami, Feldman n'en est pas moins un membre éminent de l'École de New York au sein de laquelle il a poussé la radicalité jusqu'à établir le concept de « musique indéterminée ».

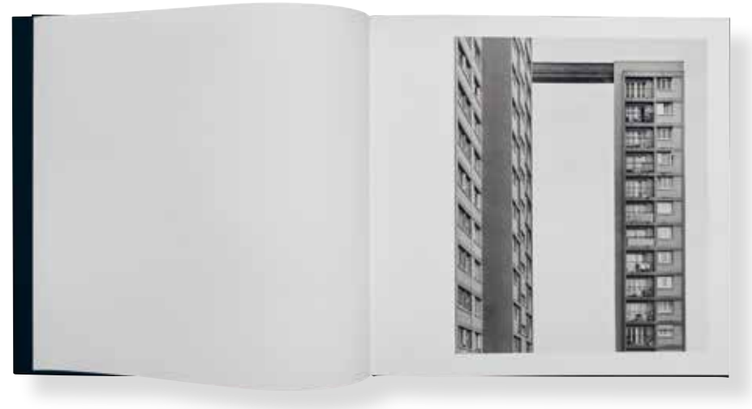
La couverture – la pochette a-t-on envie d'écrire – de *Border Soundscapes* due à Fabrizio Radaelli, emprunte un style minimaliste que ne renierait sans doute pas Peter Saville, le légendaire graphiste des albums de Joy Division et de Factory Records.

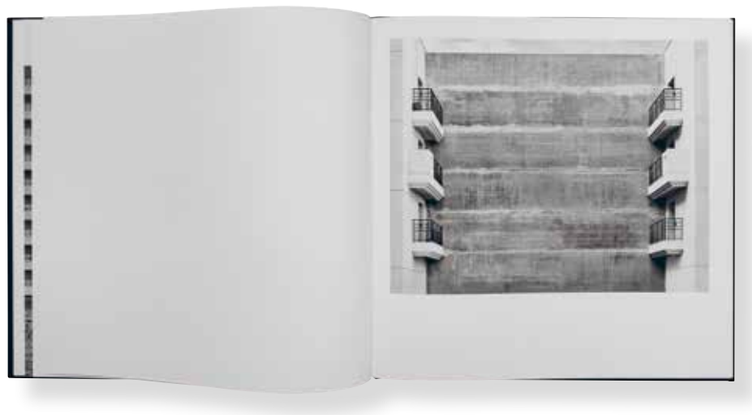
Malgré, ou grâce à, cette parenté musicale et visuelle, il s'agit ici de traduire graphiquement sous forme de diagramme la sérialité des images, l'indétermination de ce qu'elles représentent et de restituer abstraitement le rythme du livre.

L'architecture, ou plus exactement son interprétation par la photographie, est centrale dans l'œuvre de Pino Musi. Or comme tout professionnel ou amateur le sait, les travées d'un immeuble sont comparables à une portée musicale. Le photographe italien le sait bien. Paru en 2012, *Facecity*, consacré à des façades milanaises des années 1950 et 1960 caractéristiques de l'architecture « typographique » est un leporello (livre accordéon) composé comme une partition. Et la pénétration de la lumière relie la photographie à l'architecture. Le Corbusier, auquel Pino Musi a consacré un livre avec Jean Petit, a demandé au compositeur et architecte Iannis Xenakis de contribuer aux percées lumineuses du couvent Sainte-Marie de La Tourette.

La traversée chez Pino Musi commence par l'importation dans le champ photographique de ces multiples connexions entre disciplines. Avec *Border Soundscapes*, il se confronte à un sujet pleinement contemporain : la couture entre la ville historique et son extension urbaine. Il a photographié en noir et blanc principalement à Paris à la limite du périphérique, mais aussi à Anvers et Berlin. Ses images manifestent cette traversée physique et le plus souvent son impossibilité visuelle : des balcons se font absurdement face devant un mur aveugle. Une forme au premier plan, un cube bien souvent, bloque la perspective, transformant l'image en une succession d'aplats. Si un pont flambant neuf s'élève gardé par deux immeubles contemporains, tels des tours médiévales, l'horizon est inaccessible. Et c'est là où le mot « frontière » du titre prend tout son sens : l'harmonie que crée Musi ne peut naître que de l'impossibilité d'échapper aux notes dissonantes de la ville.

BORDER SOUNDSCAPES
Pino Musi
Auto-publication
2018





REVIEW

SO IT GOES

Miho Kajioka

Par Nathalie Amae

« Il lui restait encore à vivre les évènements dont il gardait déjà le souvenir. »[1]

E.M. Forster écrivait à propos de *The Voyage Out* (*La Traversée des apparences*), premier roman de Virginia Woolf, que c'était un « livre étrange, tragique et inspiré ». Il y voyait la rétrocession d'un inframonde et le rappel que nous sommes tous traversés par des forces, au sens astrophysique.

L'introduction de So it goes s'ouvre sur une citation tirée de *Slaughterhouse-Five*, or *the Children's Crusade: A Duty-Dance with Death* de l'écrivain visionnaire Kurt Vonnegut. C'est une entrée de jeu qui nous laisse entrevoir sa constitution et sa construction. Est-ce un livre de fiction ou de mémoire ? Les deux.

Miho Kajioka tient l'art de traverser les paroxysmes. Elle introduit volontiers la confusion du temps avec l'espace photographique. Elle tient l'ambiguïté de l'éphémère au creux de l'introspectif. Pour cela, elle fait coulisser des allers et retours permanents entre un état objectif et la création de sa restitution. Dans son précédent livre *And, Where Did the Peacocks Go?*[2], affleuraient la dimension théorique et poétique de son travail, servit par une approche intuitive de l'évènement. Celui de Fukushima. Elle y superpose les couches du temps et celles d'une mémoire recomposée. On rapproche parfois ses photographies avec celles de Masao Yamamoto. Ils ont en commun la pratique du virage au thé et le sens pictural. Cependant, s'éloignant de la linéarité de l'évènement, Miho Kajioka propose de nous perdre, non sans malice, dans sa pratique narrative. Cette fois, elle quitte l'unité de lieu et produit simultanément des profondeurs une lecture à 360° et rhizomique.

La maquette présente des séquences visuelles comme des intervalles et du texte et des images. Le dispositif est fragmenté. Elle y insère la dispersion en un infini. La force de la trame est d'introduire des dimensions multiples qui se diffusent par répétition sur papier calque. Son récit insuffle la fabrique d'une traversée du visible aux invisibles. Réversible.

L'attachement de Miho Kajioka à la composition évoque Duane Michals, qui rassemble sur le même plan la notion de séquence et de présence dans une série de modifications. Notre imaginaire mute d'une frontière à l'autre, entre un réel potentiel et un irréel tangible.

La mise en page est un franchissement du vide, du blanc comme un glissement vers le processus de transformation. Il nous permet d'atteindre l'image comme un trajet qui fraye jusqu'au récif. Un récif intime, soutenu par le choix de l'image de petite dimension dans la page, comme les tirages de l'auteur. C'est un périple, une ritournelle intérieure avec ses distorsions, ces précisions et les imperfections de la réapparition. Elle nous propose d'en faire l'expérience directe au-delà de notre statut de témoin.

C'est un livre de photographie. Une opération convergente et duelle sur le souvenir ou l'oubli. Une révolution au sens cyclique, cosmique. Une boucle temporelle. On y retrouve l'excitation d'avoir eu entre les mains le livre d'artiste, aujourd'hui épuisé, à l'origine de cette présente édition.

SO IT GOES

Miho Kajioka

the(M) éditions et Ibasho

2019

+++

1. *Abattoir 5* ou la *Croisade des enfants*, Kurt Vonnegut, Edition Seuil, Coll. « Points-romans », 4º de couv. Traduction française de *Slaughterhouse-Five*, or *the Children's Crusade: A Duty-Dance with Death*, publié en 1969 par Delacorte Press / Seymour Lawrence, New York

2. Miho Kajioka, *And, Where Did the Peacocks Go?*, édition courante, the(M) éditions, Paris

MARIA

Lesia Maruschak

Par Maria-Karian Bojikian

Maria frappe d'emblée par sa couverture : un épais carton gris, perforé comme par un tir donnant à voir une tache rouge sang. Maria est une survivante de l'Holodomor, littéralement « extermination par la faim », planifiée par le régime stalinien et perpétrée en Ukraine par les Soviétiques en 1932 et 1933 afin de briser la résistance paysanne à la collectivisation des terres. Tous les vivres ont été confisqués. Plus de cinq millions d'Ukrainiens sont morts.

Lesia Maruschak a publié *Maria* à l'occasion de la commémoration du 85e anniversaire de ce « crime effroyable perpétré contre le peuple ukrainien et contre l'humanité »[1], du début du XXe siècle. Elle a conçu des montages à partir d'images historiques (les archives de la famille de Maria F., les photomontages de la propagande russe, les photographies de rue prises secrètement en 1933 dans la région de Kharkiv par Alexander Wienerberger - morts gisant dans les rues, personnes affamées -), mais également à partir d'images contemporaines, comme les photographies de paysage réalisées par l'artiste elle-même.

Par le démontage des images et motifs antérieurs par les photographies de paysages et des écrits, se dessine un monde en morceaux, en lambeaux, flou et fantomatique hanté par la douleur individuelle (les archives de Maria F.) et collective (travail d'Alexandre Wienerberger).

Les mêmes figures réapparaissent sans cesse : les photographies de Maria ou d'une enfant errante. Des inserts de papier calque rouge scandent le récit. Des cercles viennent perforer certaines images pour n'y laisser voir que du rouge (métaphore du sang des victimes ou des Rouges, c'est-à-dire des Russes). Tout fait écho, tout est une traversée d'un siècle. Formellement ou allégoriquement. Même les bucoliques images de forêts. L'arbre de la vie, du savoir, avec ses racines (le passé) et la cime (l'avenir), ainsi que sa couronne, la partie de l'arbre allant de la première branche à la cime.

On retrouve cette couronne sur l'une des images de Maria, la couronne de fiançailles ou de mariage. Les leitmotivs et reprises abondent. Pour mieux circuler entre les images, les intervalles et les temporalités s'entrelacent. « Dans le cercle vertigineux de l'éternel retour, l'image meurt toujours »[2]. Les photographies retrouvent leur statut premier d'*imago*, empreinte du visage des morts. Ce qui est donné à voir est la mort.

Plus qu'un livre de mémoire, *Maria* est une œuvre poétique sur la mémoire. Une connaissance par anamnèse, impliquant donc oubli et réminiscence. « Cette ode au passé ne peut donc être ancienne : il faut bien qu'elle date d'aujourd'hui »[3] écrivait Victor Segalen. On ne peut que penser à la situation contemporaine en Ukraine, sur laquelle pèse toujours l'ombre de son puissant voisin russe.

1: Extrait d'une résolution du Parlement européen du 23 octobre 2008 sur la commémoration de l'Holodomor, la famine artificiellement provoquée en Ukraine (1932-1933)
2: Dino Campana, Opere e Contributi, 1973, in Giorgio Agamben, *Image et Mémoire*, Hoebeke, 1998
3: Victor Segalen, *Odes*, suivi de Tibet, Mercure de France, Paris, 1963

MARIA

Lesia Maruschak

Red Zet
2018

THE GINZA STRIP

Michalis Pichler
Par Marc Feustel

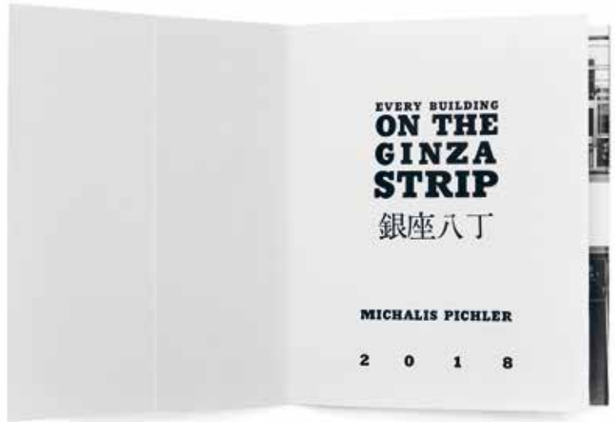
En 2015, la galerie Gagosian présentait à Paris l'exposition « Ed Ruscha. Books & Co. ». Les livres, que l'artiste américain avait publiés à partir des années 1960, étaient présentés à côté de volumes réalisés par plus de cent artistes du monde entier, qui avaient été marqués par Ruscha ou qui lui répondaient. Même si l'on connaît bien l'influence de Ruscha sur le livre d'art, voir tous ces ouvrages rassemblés était une expérience fascinante, enivrante même. Plus qu'un arbre généalogique dont Ruscha en aurait été la racine, cette exposition se présentait comme une chambre d'écho, un réseau de parutions aux innombrables résonances et connexions, ainsi qu'un microcosme des infinies possibilités du livre d'artiste.

Avec son livre *Ginza Haccho/Every building on the Ginza Strip*, paru en 2018, Michalis Pichler apporte sa pierre à l'édifice, sans cesse croissant des parutions qui se réfèrent à Ruscha et ses œuvres. Le livre de Pichler a deux sources : la première est *Every Building on the Sunset Strip* (1966) d'Ed Ruscha ; la seconde, *Ginza Kaiwai/Ginza Haccho* (1954), un livre de photos du japonais Yoshikazu Suzuki publié plus d'une décennie auparavant par l'artiste et écrivain Kimura Shohachi. L'artiste y documente chacun des immeubles de la rue Ginza à Tokyo, en un livre en accordéon dans lequel chaque côté de la rue se fait face de part et d'autre du leporello. Ces dernières années, les bibliophiles se sont mis à rechercher avec passion l'ouvrage de Kimura, parce qu'il ressemble tellement au *Sunset Strip* de Ruscha, tant du point de vue du format que de la structure, que l'on se demande si Ruscha ne s'en est pas inspiré pour son livre de 1966.

Ginza Haccho/Every building on the Ginza Strip revisite le travail de ses prédécesseurs, photographiant chaque immeuble du Ginza Haccho tel qu'il se présente aujourd'hui. Comme son titre l'indique, il copie volontairement ses deux sources, se servant du livre de Ruscha comme d'un prisme à travers duquel il fait une nouvelle version de la parution japonaise originelle. Ce livre, un leporello de 4,5 mètres, révèle la transformation absolue de l'une des principales avenues de Tokyo, dont les façades modestes et quelque peu branlantes des années 1950 ont été totalement remplacées par une infinité de boutiques de mode et de luxe aux rez-de-chaussée de tours d'immeubles modernes.

Pourtant, l'objectif de Pichler n'est pas vraiment de documenter le n-ième exemple de transformation urbaine. Au contraire, *Ginza Haccho/Every building on the Ginza Strip* est un commentaire sur l'histoire du livre d'art et son appropriation en tant que pratique artistique. Pichler n'est pas simplement photographe, c'est un artiste-auteur pluridisciplinaire, intéressé depuis longtemps par les stratégies artistiques conceptuelles. Il a aussi publié *Publishing Manifestos* (Miss Read & MIT Press, 2019), une anthologie internationale de manifestes qui explorent l'édition comme pratique artistique.

Ce qui distingue le livre de Pichler des nombreux ouvrages inspirés par Ruscha, c'est que *Ginza Haccho/Every building on the Ginza Strip* n'est pas tant un exercice d'appropriation qu' une célébration de l'appropriation et de son histoire désormais si riche. Selon Pichler lui-même, c'est une tranche de « karaoké d'histoire de l'art » qui dépasse les antiques questions de talent, d'originalité et de droit d'auteur, pour célébrer l'infini des possibles dans la pratique de l'art.

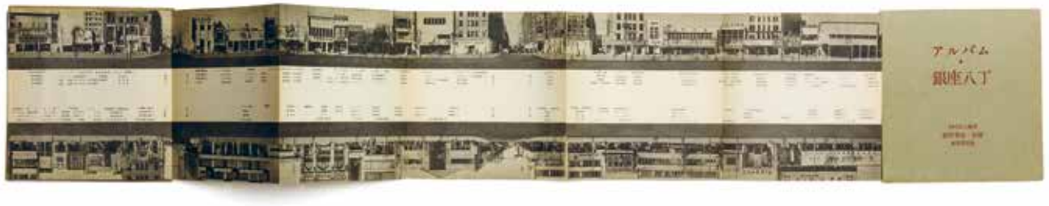


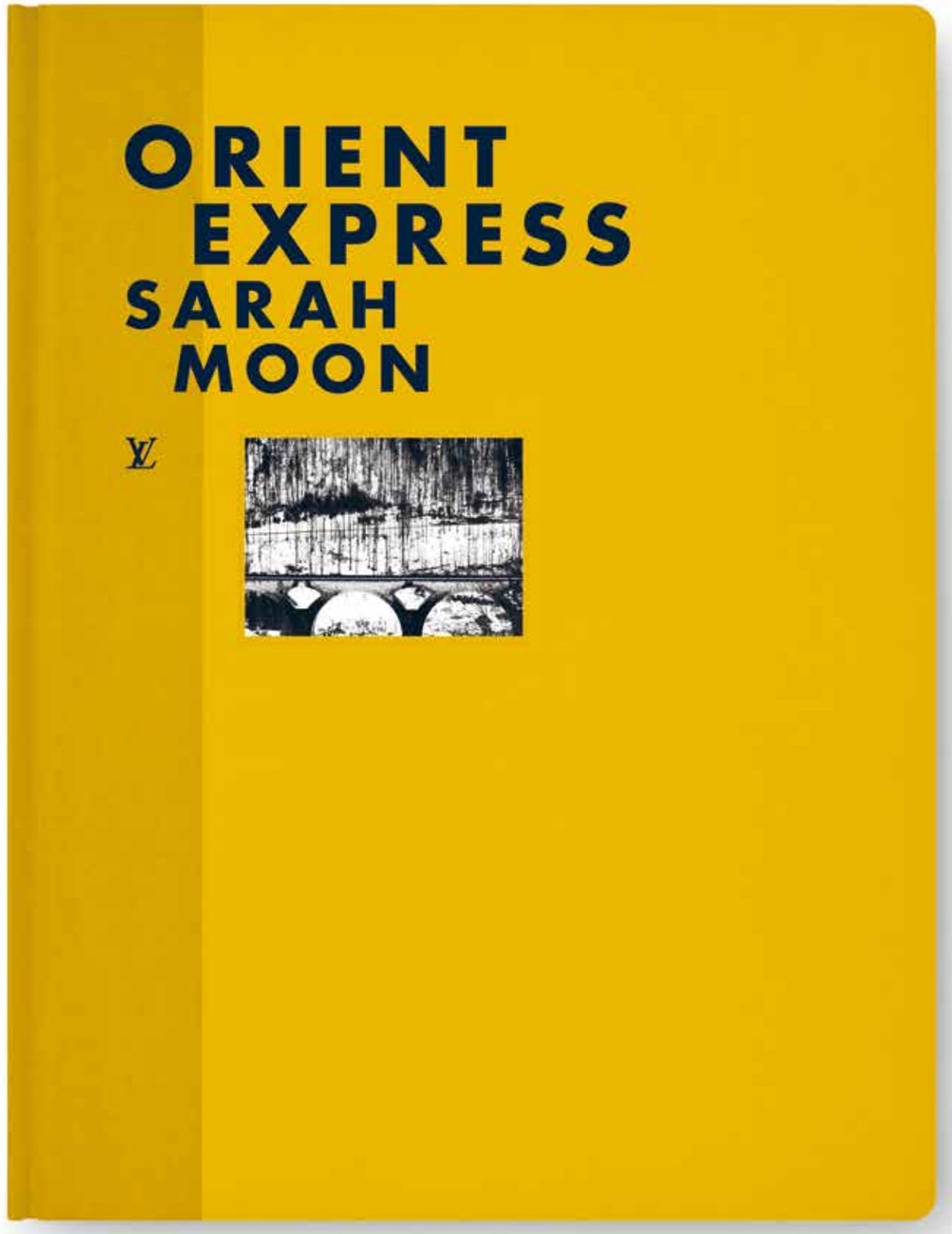
EVERY BUILDING ON THE GINZA STRIP

Michalis Pichler

Ginza Haccho/
Every building on the
Ginza Strip

Kodoji Press,
2018





ORIENT EXPRESS

Photos / Sarah Moon
Texte de Sophie Bernard

Un train, des paysages, une femme mystérieuse, des images noir et blanc charbonneuses signées Sarah Moon, voilà les ingrédients du dernier opus de la collection « Fashion Eye » créée en 2016 et qui compte déjà près de vingt ouvrages. Après avoir exploré différentes villes et régions du monde – de Miami à New York en passant par la french Riviera, Monaco, Saint-Tropez et la route de la soie – et récemment des archives – celles du baron Adolf de Meyer –, les éditions Louis Vuitton ont confié une carte blanche à la plus française des photographes anglaises, Sarah Moon. Pour cette collection, pas de règles strictes mais des principes : un format unique, le choix d'une couverture toilée et des pages aux coins arrondis, signes de reconnaissance des ouvrages Louis Vuitton. Et une idée directrice : fusionner voyage, art et mode, les trois thématiques qui font l'ADN de la marque. Pour le reste, place aux rêves et aux mythes.

Cette année, Louis Vuitton innove en proposant non pas une destination, mais un voyage à bord de l'Orient-Express, train de luxe créé par la Compagnie internationale des wagons-lits dont la seule évocation du nom suffit à déclencher l'imaginaire tant il appartient à notre mémoire collective. Ne reliant plus Paris à Istanbul, comme ce fut le cas de 1883 à 1977, l'Orient-Express s'affirme, sous l'objectif de Sarah Moon, comme le fantôme d'une époque révolue… Feuilleter le livre, c'est non seulement embarquer à bord d'un lieu de légende dont les wagons ont été dernièrement restaurés, s'immerger dans une temporalité incertaine mais aussi plonger dans l'univers visuel si caractéristique de Sarah Moon, ancienne mannequin, photographe de mode et bien plus… Une conteuse hors pair : « Je lis entre les images, entre les lignes. J'invente. », écrit-elle dans le texte accompagnant les images sombres et contrastées qui se déploient de double en double sur des aplats noirs. Dans un savant va-et-vient alternant vues d'intérieurs et d'extérieurs, on est happé par cette traversée où défilent les paysages. Tout commence par l'Orient-Express surgissant d'une épaisse fumée, puis des clichés de rails de chemin de fer, d'une gare – un clin d'œil à Édouard Baldus ? – et de nombreuses vues du ciel regroupées en mosaïques. Suivent des images frontales de paysage prises de la fenêtre du wagon. Où sommes-nous ? Peu importe. Des plaines avec des arbres alignés au loin laissent place à des tunnels dans la montagne, des ravins, puis à la neige blanche striée par des arbres décharnés. Autant de plans « d'un film que je ne ferais pas ou n'aurais pas fait, en quelque sorte une fiction d'une seconde », comme aime à le dire Sarah Moon. À l'intérieur de l'Orient-Express, on retrouve Susan, fil conducteur de cette odyssée, fidèle complice de Sarah Moon depuis 1972. Superpositions, surimpressions, reflets… La photographe brouille les pistes pour mieux s'enfoncer dans le mystère et la fiction. L'enchantement opère. On croirait entendre le ronronnement du train.

ORIENT EXPRESS

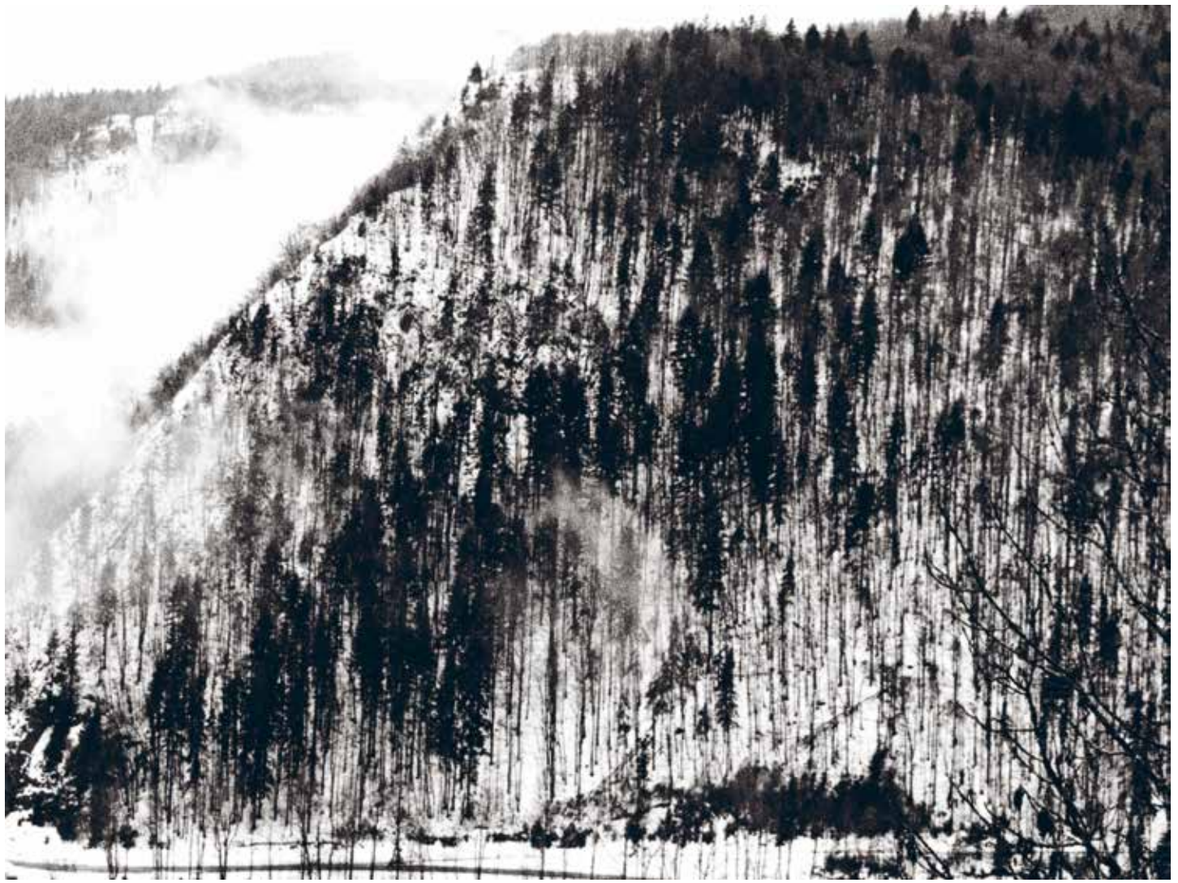
Sarah Moon

Louis Vuitton
Fashion Eye
2019

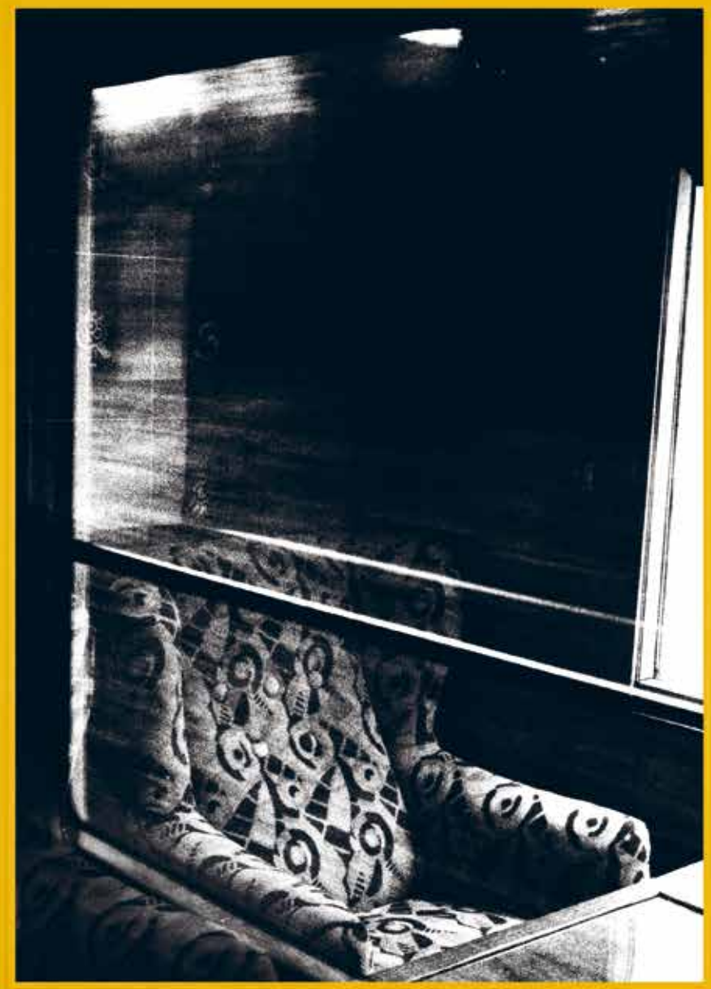
BIOGRAPHIE

Née en 1941, à Vernon, Sarah Moon grandit entre la France et l'Angleterre. Après 15 ans de travail dans la mode, Sarah Moon se consacre en 1970 exclusivement à la photographie.

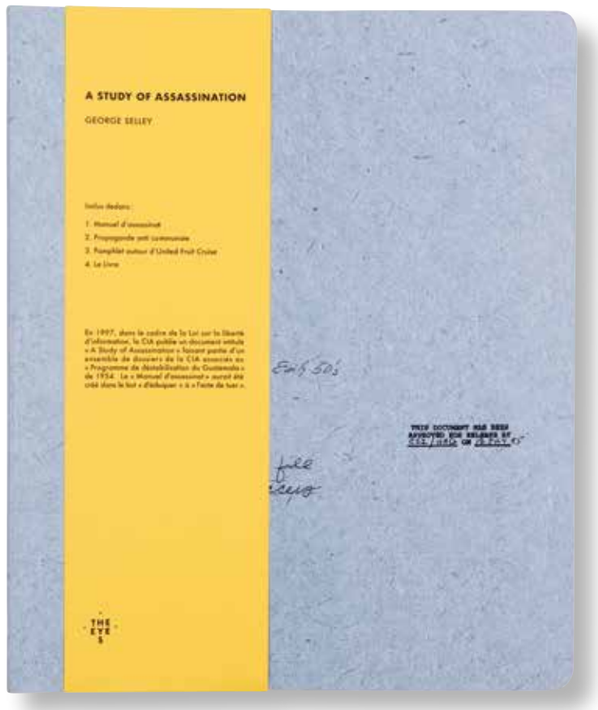
Sarah Moon est particulièrement célèbre pour ses polaroïds, ses photos en demi-teintes, ses visages effacés. Fascinée par l'imaginaire, elle transforme la réalité en émotion à travers ses photographies ainsi que ses films et ses livres pour enfants.



WAGO



LOUIS VUITTON
FASHION
EYE



A STUDY OF ASSASSINATION

Concept & photos / George Selley
Texte de Alice Zoo

« C'est pas rien qu'une banane. »

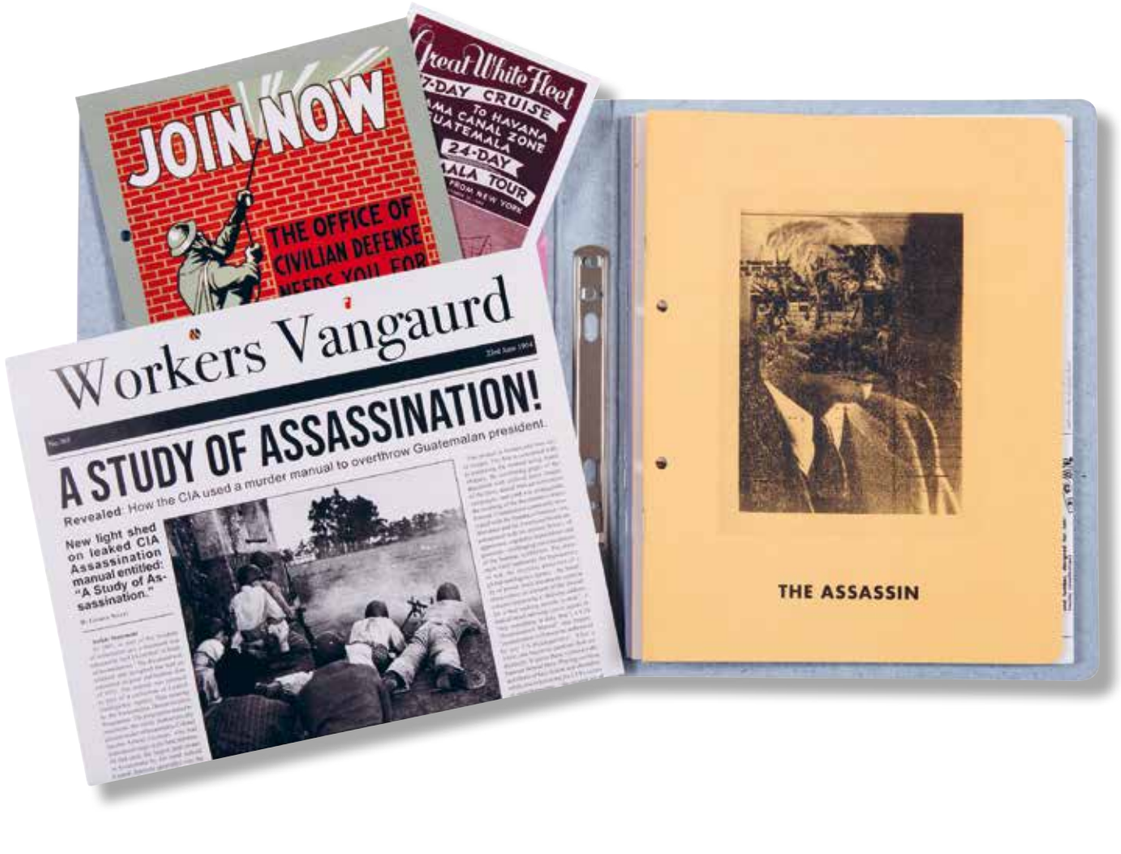
Voici le slogan d'une vieille publicité pour les bananes Chiquita, reproduite dans le livre de George Selley *A Study of Assassination*. Le spectateur contemporain reconnaîtra ce ton familier, habitué qu'il est à ce que les marques cherchent à faire ami-ami avec lui : « On les fait pousser pas comme les autres… On fait gaffe à tout un paquet de petits trucs. » À droite de la page, une grosse banane Chiquita dont la pelure tirée révèle la photo en noir et blanc d'un être humain au visage déformé par la douleur.

George Selley a construit son projet sur ces choquantes juxtapositions. Il tire une partie de sa matière première, et le nom de son projet, d'un manuel pour assassins de la CIA écrit en 1953, qu'il utilise pour explorer l'influence macabre de la United Fruit Company (UFCo), la société américaine, qui contrôlait en ce temps-là presque toute l'économie bananière du monde et, non contente de posséder un cinquième des terres du Guatemala, comptait parmi ses investisseurs le président Eisenhower et le directeur de la CIA de l'époque. L'UFCo avait alors lancé une énorme campagne de propagande, destinée à faire passer le dirigeant guatémaltèque Jacobo Árbenz Guzmán pour un dangereux communiste, un effort qui s'avéra gagnant quand il fut démis et remplacé par une dictature militaire. Dans le même temps, l'humble banane se voyait promue par une campagne publicitaire, qui lui forgea de toutes pièces cette image amusante et sexy dont elle bénéficie encore aujourd'hui. Le manuel d'assassinat sert à George Selley de point de départ pour rassembler ces messages en apparence disparates, explorer leur dissonance, et en examiner l'humour dans tout ce qu'il a de sinistre.

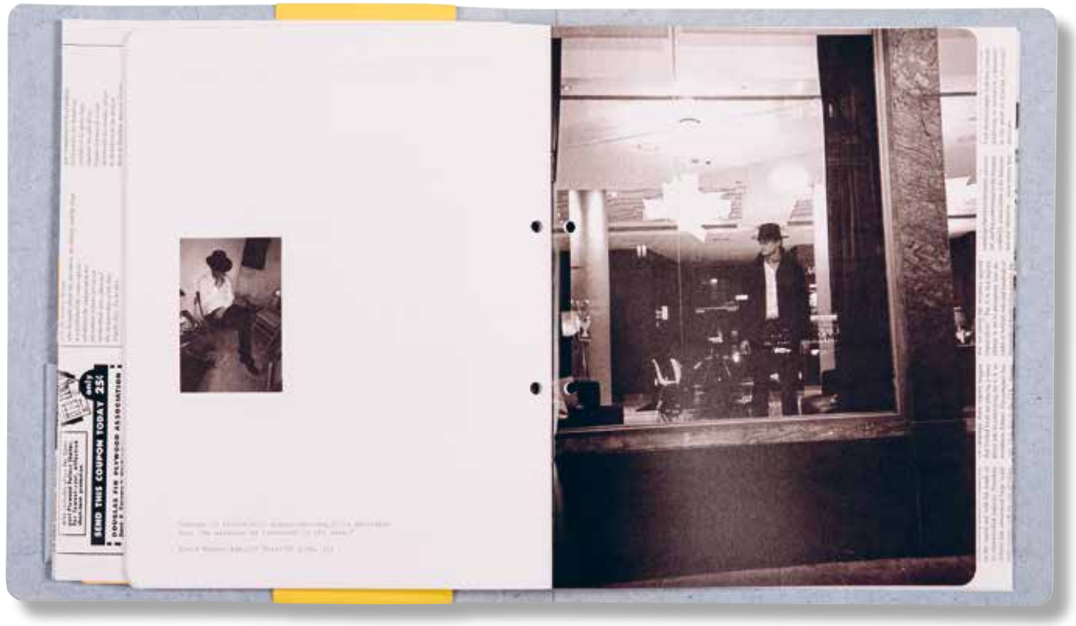
Le projet tourne principalement autour de photomontages qui, comme dans celui de la publicité Chiquita, fusionnent images publicitaires de l'époque, photographies d'actualité, extraits de livres de cuisine et facsimilés du manuel d'assassinat lui-même. On sort désorienté de ces juxtapositions. Un flou intentionnel est entretenu sur la provenance de chaque image, ajoutant à la confusion : est-ce de la propagande ou une publicité pour les bananes ? Au fond, y a-t-il une différence entre les deux ? Chaque montage développe souvent un vif échange entre le texte et le visuel. Au sommet de la page, un extrait du manuel. Par exemple, la phrase : « Il est possible de tuer un homme à mains nues », surplombe une femme hilare qui agite ses mains en l'air dans un geste festif. Selley semble manifester que le manuel est, en quelque sorte, intrinsèquement humoristique, ironique : sur l'une de ses pages, on peut lire qu'il « ne devrait jamais rester de preuves écrites d'une opération. »

L'ouvrage contient aussi une sélection de photographies, cette fois prises par Selley lui-même, qui répondent aux mots du manuel par la mise en scène des instructions données. La plupart des photos sont kitsch et drôles (le cliché de l'espion, dans l'ombre, le visage dissimulé par son chapeau et le col relevé de son imperméable) pour mettre en avant le kitsch de l'écriture elle-même (telle du moins que nous la percevons, puisqu'il n'y a jamais que dans des films ou des livres d'espionnage que nous avons été confrontés à ce genre de rhétorique factuellement meurtrière). D'autres images sont granuleuses, rendues menaçantes par leur apparente innocuité. Immergé dans une œuvre qui expose les inextricables liens entre la simple banane et un système de corruption internationale, le spectateur se met à tout considérer avec suspicion.

A STUDY OF ASSASSINATION
George Selley
The Eyes Publishing
2019



A Study of Assassination croise et combine habilement la froideur et le calcul avec l'amabilité et le confort. Le spectateur est sans cesse pris à contre-pied : nous ne savons plus comment lire les images, plaisanterie ou accusation, ou peut-être les deux à la fois. Il y a au cœur de ce projet un profond scepticisme envers l'implication des États-Unis dans les affaires internationales. Les répercussions du seul scandale de l'UFCo durent depuis des décennies, et se font sentir encore aujourd'hui dans l'actuel flot migratoire en provenance d'Amérique centrale, qui fait s'écraser des êtres humains contre des frontières fermées et des centres de détention. Certaines traversées sont permises, d'autres pas : le projet de Selley fait de la banane un symbole de toutes ces contradictions, de cette hypocrisie.



QUAND LES NUAGES PARLERONT

Par Gisèle Tavernier

RESIDENCE BMW

Quinze ans durant, Emeric Lhuisset, spécialiste des conflits au Moyen-Orient, s'est réfugié sous ces cieux qu'il croyait cléments : la Turquie servait alors de base arrière à cet artiste–historien qui photographiait des paysages critiques en Afghanistan, en Irak et en Syrie. En 2015, l'attentat contre la manifestation prokurde pour la paix à Ankara lui ouvre les yeux : « Le régime turc autoritaire avait effacé des lieux toute trace de ses opposants victimes, tandis que des monuments glorifiaient ses partisans », dénonce le lauréat 2018 de la Résidence BMW (né en 1983) dont le projet engagé « Quand les nuages parleront » questionne la réécriture de l'histoire par l'image. Ou plutôt par l'absence d'images. « Ce territoire [turc] s'est construit sur un processus de disparition des voix dissidentes, d'architectures, de cultures et de peuples entiers », explique ce plasticien archiviste qui a recensé dix-neuf lieux de mémoire tabous, impossibles à photographier. Une forme de négationnisme iconographique ultranationaliste - dont la Turquie n'a pas l'apanage – qui prohibe la fonction documentaire du medium chargé d'enregistrer des preuves irrécusables. Pas d'images, donc pas de rébellion kurde actuelle, de génocide contre les Arméniens, les Grecs pontiques d'Anatolie et les Assyriens au XXe siècle, ni de monuments historiques d'influence kurde ou arabe. Contournant la censure par la métaphore poétique, Emeric Lhuisset constitue des annales de l'invisible.

Exposée aux Rencontres d'Arles, puis à Paris Photo, l'installation en trois parties « Quand les nuages parleront » s'ouvre sur un paysage désert, sans intérêt, falsifié. Au dos de la cimaise réapparaît un tableau vivant de guérilla kurde en Irak tiré de la série connue « Théâtre de guerre » (2011-2012) parodiant le genre de la peinture d'histoire. Le sujet est posé : une icône de la guerre représente-t-elle la véracité historique ? Autre démonstration. Croisant les arts et la géopolitique, une carte du pays remet en mémoire les noms d'Adana, Tunceli, Yüksekova, Trabzon, des lieux de massacres au XXe siècle comme ceux de Nusyabin, Diyarbakır, Şırnak, Silopi, zones de combats récents : « Dans les cités qui se sont soulevées contre le pouvoir en place des quartiers pilonnés, détruits, sont cachés derrière des palissades gardées par l'armée. La notion d'urbicide la plus actuelle concerne le site archéologique millénaire d'Hasankeyf, trésor du patrimoine kurde classé au patrimoine mondial de l'Unesco, « qui va être englouti sous les eaux d'un barrage », s'insurge Emeric Lhuisset étayant sa thèse par des images satellites évidées qui matérialisent les villes en partie disparues, tandis qu'un road movie, tourné en cachette, raconte l'impossibilité de documenter ces lieux controversés. Ultime manifeste, le catalogue de l'exposition (éditions Trocadéro) dissimule le journal « Bulutar » (nuages en turc), un hommage à la presse censurée. Ses pages se résument à dix-neuf photos de nuages au nom de ces villes oubliées de l'histoire qui prennent le ciel à témoin.

Déjà Lewis Bush, 9e lauréat de la Résidence BMW, expérimente d'autres façons de voir le réel. A la pointe des nouvelles technologies, son projet « Ways of Seeing Algorithmically » actualise l'essai éponyme retentissant du théoricien John Berger, qui fit changer de regard la perception de l'art en 1972.

Résidence BMW 2020

Appel à candidature
de décembre 2019
au 27 mars 2020

Emeric Lhuisset

Extrait du film de l'exposition
Quand les nuages parleront,
Turquie, 2018 - 2019

Emeric Lhuisset

Extrait du film de l'exposition
Quand les nuages parleront,
Turquie, 2018 - 2019

Emeric Lhuisset

Extrait du film de l'exposition
Quand les nuages parleront,
Turquie, 2018 - 2019

Emeric Lhuisset

Extrait du film de l'exposition
Quand les nuages parleront,
Turquie, 2018 - 2019

Emeric Lhuisset

Extrait du film de l'exposition
Quand les nuages parleront,
Turquie, 2018 - 2019

ZEITGEIST

Par Vivien Marcillac

L'exposition collective « Zeitgeist », présentée au Robert Capa Contemporary Photography Center de Budapest, a clôturé le deuxième cycle du programme PARALLEL, l'occasion chaque année pour de jeunes artistes et conservateurs de se rencontrer et de faire connaître sur la scène internationale.

« Zeitgeist » se compose en quatre séquences : *Post-vérité* ; *Anthropocène* ; *Mystique* ; *Identité*. Pour les commissaires Judit Gellér et Emese Mucsi, l'ensemble des œuvres constitue le « *Zeitgeist* », ou l'esprit de notre temps, définissant ainsi le mode de pensée et les aspirations de la génération du premier quart du XXIe siècle.

Dans *Post-vérité*, les artistes jouent avec la fonction documentaire de la photographie, remettant en question sa crédibilité. Si certaines œuvres sont le fruit d'une recherche approfondie, d'autres résultent d'un processus d'expérimentation. Une manière parfois radicale de provoquer l'engagement du spectateur avec des sujets touchant aux enjeux du climat, comme la prolifération des animaux nuisibles dans les espaces publics.

Les œuvres d'*Identité* traitent quant à elles des questions de conscience de soi et d'histoires personnelles. Qu'il s'agisse d'aborder l'identité des photographes eux-mêmes ou d'envisager le présent avec un autre regard, ce sont là autant de possibilités d'identification pour le visiteur. Certains photographes recourent à des masques qui cachent et transforment les visages et corps, d'autres abordent la question du « *selfy* » en faisant appel à l'effet miroir de la photographie.

Mystique réunie des séries portant sur les routines spirituelles (ou rituelles quotidiennes) faisant partie intégrante de notre vie contemporaine. Certains artistes font appel au documentaire pour représenter des rituels modernes, d'autres expérimentent des points de vue plus subjectifs et abordent avec lyrisme des thèmes mystiques et spirituels difficiles à saisir avec des moyens ordinaires.

Enfin dans *Anthropocène*, différents registres s'articulent en référence au concept éponyme, associant l'impact de la présence humaine à la surpopulation, à la mondialisation… C'est là que l'on considère la portée manifeste de ce type de programmes (ici européen) pour renouveler et mobiliser le regard sur notre monde des nouvelles générations de photographes et de commissaires. Des travaux qui abordent la crise écologique ou la crise climatique, ainsi que l'impact de ces changements dans de multiples domaines.

Avec PARALLEL, les photographes nous racontent des histoires cherchant à sensibiliser notre responsabilité individuelle, en évitant des approches dogmatiques.

PARALLEL
Review Lisboa

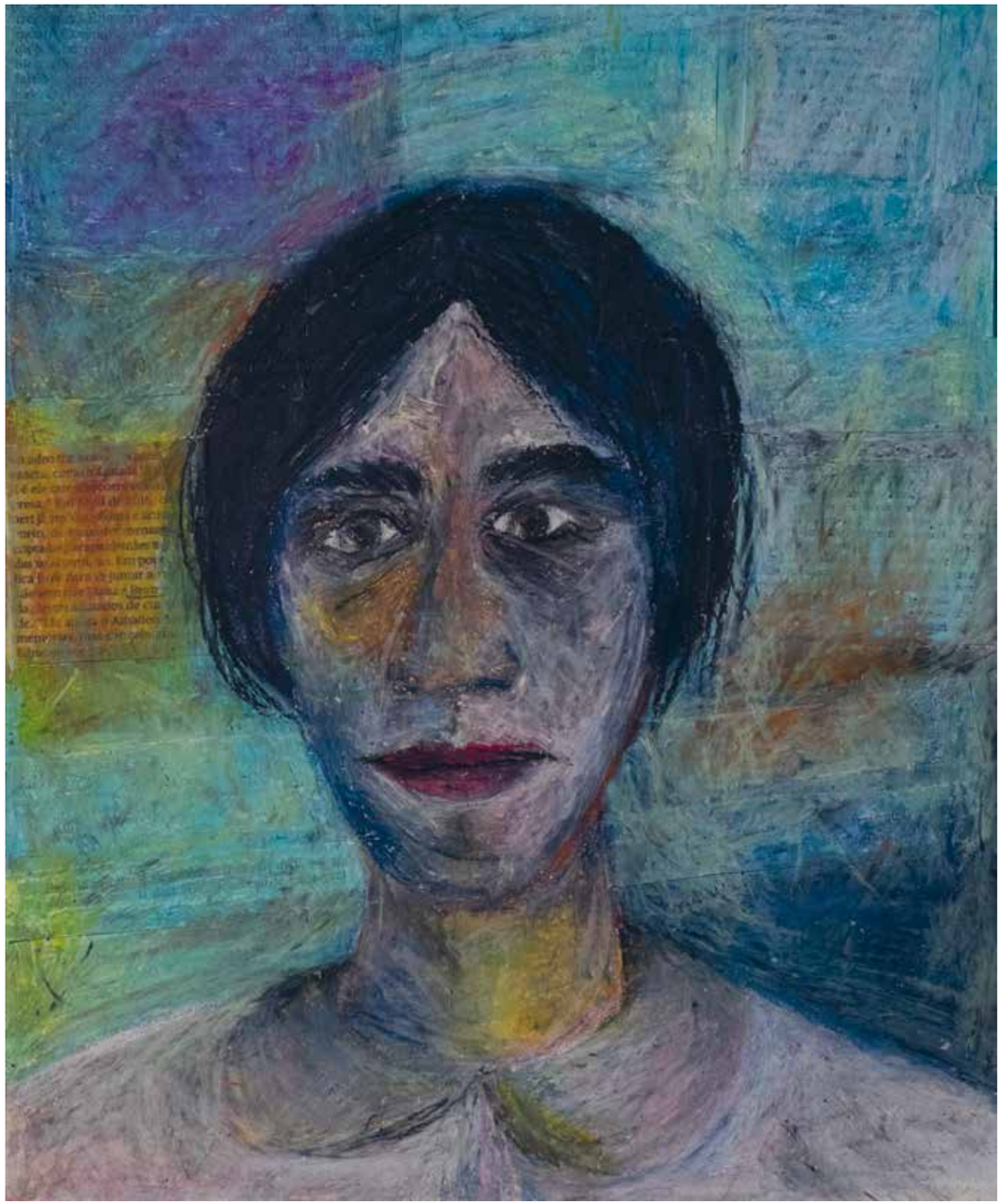
11 Novembre - 14 Décembre 2019

Lisbonne, Portugal

Mateusz Kowalik
de la série *Devil's Rib*
2019

Daniel Szalai,
de la série *Stadtluft Macht Frei*
2019

André Viking
de la série *Kekulé's Dream*
2018

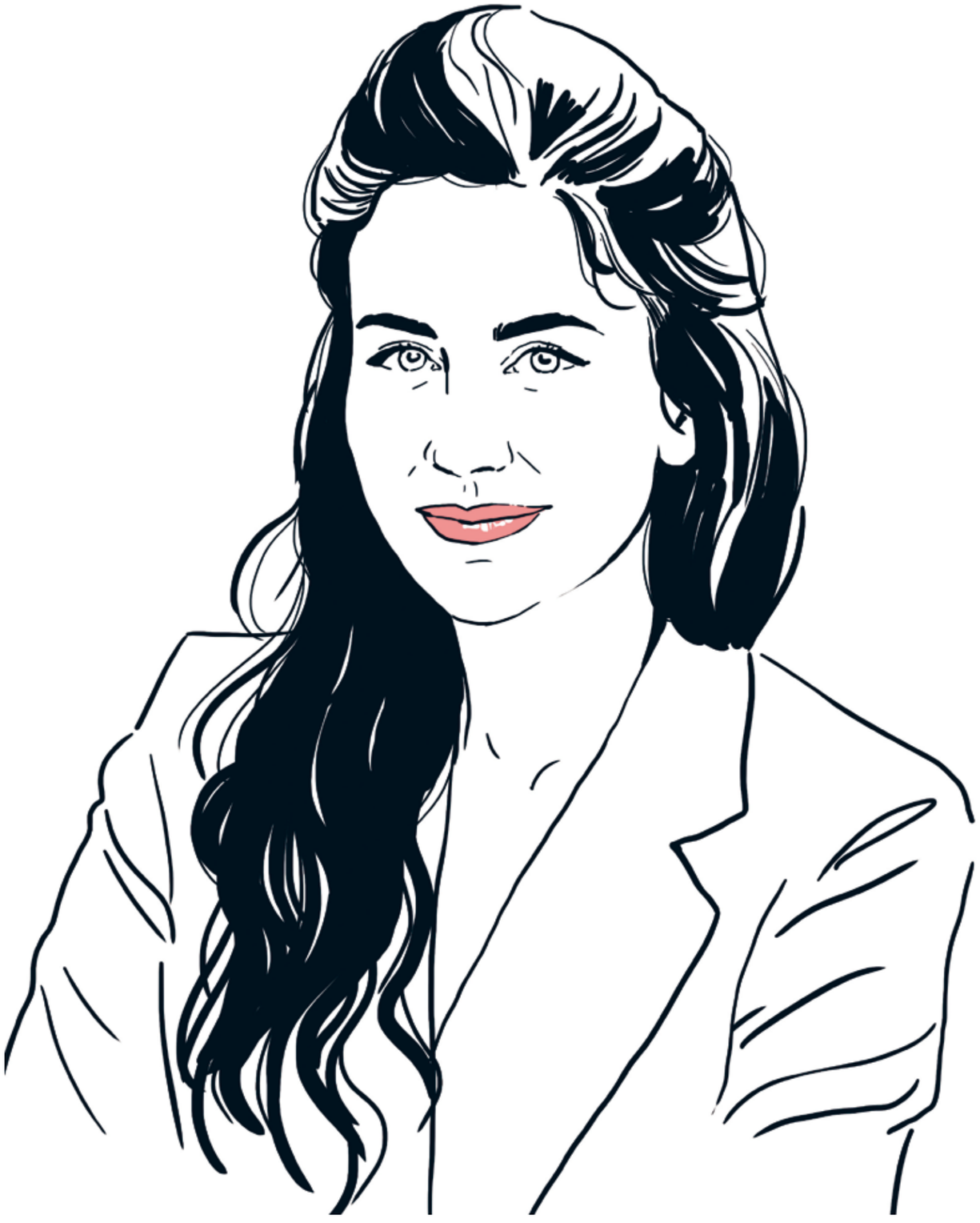


Inês Marinho

« Portrait de ma grand-mère Beatriz tel que je l'imagine »,
huile sur toile, de la série *Guest Room*,
2019

Inês Marinho

« Mum » de la série *Guest Room*,
2019



MARINA PAULENKA, DANS LE PORT D'AMSTERDAM

Portrait par
Virginie Huet

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

Dessin de Mélanie Roubineau

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

Dessin de Mélanie Roubineau

MICHEL POIVERT, L'ÉTAT DE GRÂCE

Portrait par
Virginie Huet

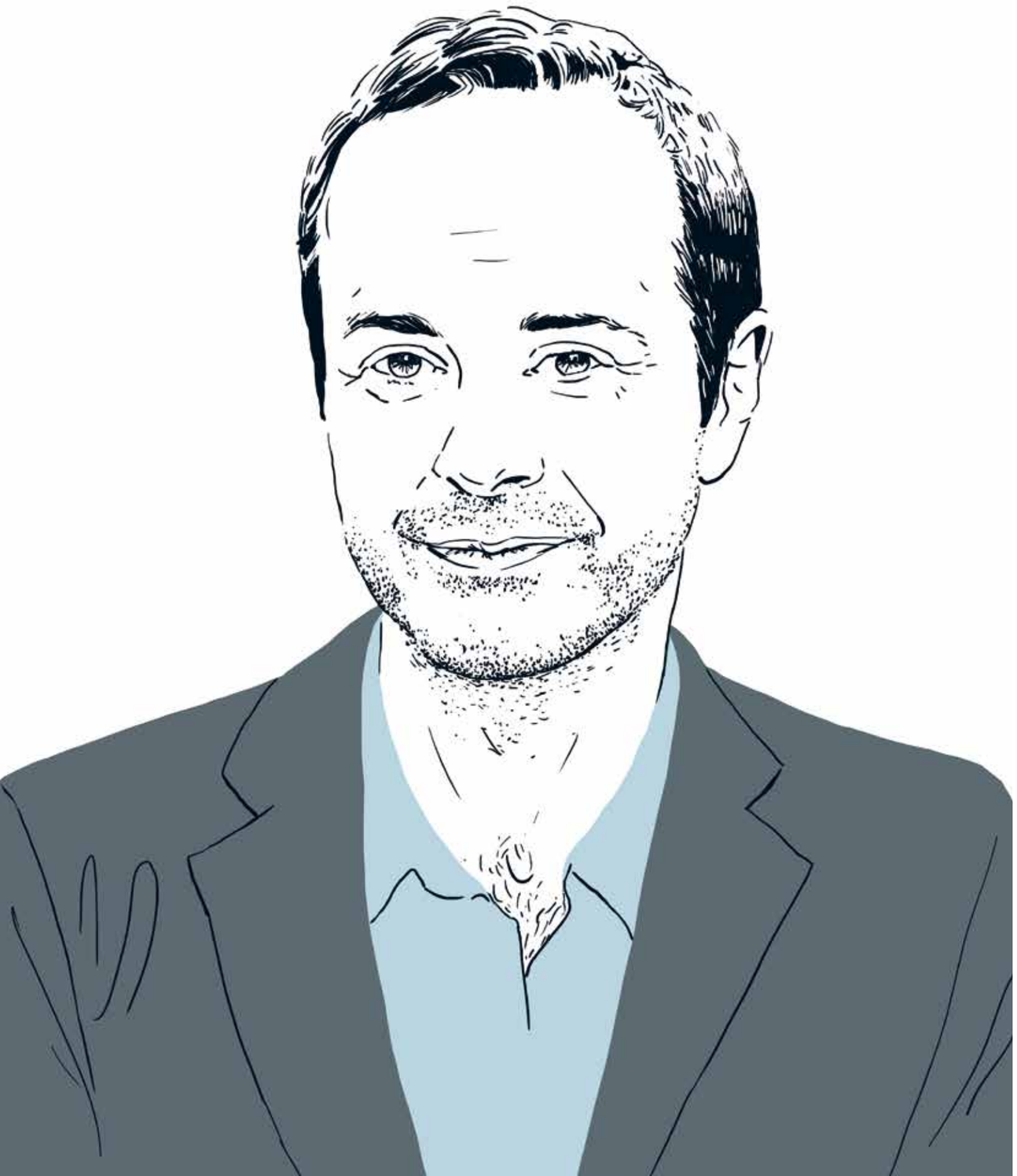
« Je suis un homme de cause. » Regard habité cerclé de montures noires, manières affables, l'homme-orchestre (historien, professeur, auteur, commissaire, critique, théoricien) nous reçoit entre deux rendez-vous avec ses poulains thésards. C'est que Michel Poivert, la cinquantaine fringante, va au-devant des gens, qu'il aime, assurément. Président de la Société française de photographie de 1996 à 2010, il distribue depuis son temps sans compter : responsable de la chaire d'histoire de la photographie à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne, codirecteur du Master Histoire de la photographie à l'École du Louvre, conseiller très particulier de la banque Neuflize OBC pour sa collection d'entreprise et depuis septembre 2018, président de l'association de préfiguration du Collège International de Photographie du Grand Paris (CIPGP), projet fleuve qui devrait bientôt voir le jour sur le site de l'ancienne usine des eaux d'Ivry-sur-Seine… Poivert cumule les mandats mais pour lui, l'essentiel est ailleurs : « Je sais maintenant pourquoi je m'intéresse à la photographie : pour écrire. » Une révélation tardive, annoncée en juin 2018 dans *artpress* : l'article, intitulé « L'écriture de photographie », revenait sur sa façon de recourir à la fiction « pour produire une autre image ». Face aux travaux d'Aurélie Pétrel, de Gregory Crewdson ou de Philippe Chancel, dont il signait cet été le commissariat de la rétrospective « Datazone » à Arles, s'accomplit une « œuvre clandestine » : sur ces artistes et quelques autres qui, par chance, sont dans la « déprise », il pose un « regard virginal ». Pour l'heure, plusieurs chantiers l'absorbent : un livre-somme (420 pages) à paraître chez Textuel, qui retrace un demi-siècle de photographie française depuis les années 1970, le commissariat d'un solo show de Laura Henno, « Radical Devotion », plongée sans fard dans la cité perdue de Slab City, à l'Institut pour la photographie des Hauts-de-France à Lille, et puis surtout, le lancement du CIPGP. Après une série de rencontres très suivies sur la « post photographie » ou « l'héliogravure d'actualité », d'autres temps forts précisent encore cette « structure inédite, à la fois conservatoire, centre d'expérimentation et université libre : l'idée est de documenter notre naissance et de mener des actions directement orientées sur les valeurs qui vont être les nôtres, la connaissance et la transmission des savoir-faire ante numérique. » Au programme, notamment, le lancement du Prix du tirage Collection Florence & Damien Bachelot (qui récompense le couple bien assorti tireur-photographe), le soutien de cadre en seine choi, dernier laboratoire au monde pratiquant le tirage cibachrome, sans oublier la Grande Leçon de l'année, qui, dans le prolongement de la session inaugurale tenue par Jean-Luc Moulène à la Manufacture des Œillets, sera cette fois donnée par Christian Milovanoff à l'auditorium du Louvre… Aux photographes, ce "peuple minoritaire qui se pense dans l'adversité", Poivert prédit un avenir radieux. Mieux, "un état de grâce": « Je suis très optimiste. La France, peut-être parce qu'elle est à la pointe d'une transformation, n'a jamais été, dans le domaine de la photographie, aussi prolixe. »

Dessin de Mélanie Roubineau

NOUR SALAMÉ, MILLE ET UNE LIGNES

Portrait par
Virginie Huet

Paume de la main. C'est, en arabe, ce que la lettre Kaph veut dire. C'est aussi le nom de la maison d'édition fondée à Beyrouth par Nour Salamé en 2015. Rien ne la prédisposait au monde des livres. Fille du gouverneur de la Banque du Liban, elle s'oriente sans surprise vers les chiffres : après une enfance faite d'allers - retours entre un Liban en guerre et Paris, elle revient au pays comme la paix en 1993 poursuivre des études de commerce. Diplôme en poche, elle est recrutée par la firme Deloitte et enchaîne durant trois ans des missions pour Chanel, Valeo ou Peugeot en tant que consultante en management, avant de rejoindre le service marketing de L'Oréal au sein de la division Luxe. On est bien loin des intrigues de l'édition indépendante. C'est auprès de Nada, sa mère, qui publie à compte d'auteur des ouvrages sur l'art de la table, qu'elle fera ses premières armes. Avec elle, Nour sort en 2008 *Dream Homes of Lebanon*, un table book répertoriant vingt-trois intérieurs d'exception. La même année, elle visite à Dubaï l'exposition « Lebanese Stories » : la commissaire Tamara Inja-Jaber y montre Yvette Achkar, Paul Guiragossian… des artistes dont Nour ignore tout. Curieuse, elle cherche à se documenter, en vain : « Ici, les gens jettent leurs lettres, leurs photos. Ils ont tellement perdu qu'ils ne se raccrochent pas à leurs souvenirs. Il n'y a pas d'histoire officielle, c'est comme un déni, une amnésie volontaire. » Avec l'historienne d'art Marie Tomb, elle ouvre alors une enquête : « J'ai visité 70 collections et tout archivé. À partir des 5 000 œuvres photographiées, nous avons, avec un comité, sélectionné 60 artistes actifs avant la guerre civile. » Quatre ans plus tard, en octobre 2012, *Art From Lebanon - Modern and Contemporary Artists, Part I: 1880-1975* sort enfin des presses. La parution crée l'événement. Vient ensuite une rencontre décisive, celle de Ziad Antar, cinéaste et photographe libanais. « Il préparait une exposition et m'a confié : [s'il n'y a pas de livre, tout ce que j'ai fait va disparaître] ». Pour Nour, c'est tout vu. « J'ai créé la structure en deux mois, trouvé un distributeur, Les presses du réel, qui a tout de suite cru au projet. » Depuis Kaph Books, qui collabore activement avec la Saradar Collection, le Louvre Abu Dhabi ou la Arab Image Foundation (AIF), défend partout la création made in Moyen-Orient : sur les foires du livre de Londres, Berlin, Amsterdam ou New York, la maison diffuse son catalogue, menu mais exigeant. La photographie y tient une place de choix, comme en témoigne le très bel essai Sur la photographie, croisant les avis de quarante contributeurs sur la fabrique de l'image au Liban. Et Salamé de conclure en toute humilité : « Tout s'efface. Ma mission n'est pas de réparer mais de garder une trace de ce qui s'est passé. On ne pourra jamais être exhaustif mais au moins, les artistes de la région auront un point de référence. »



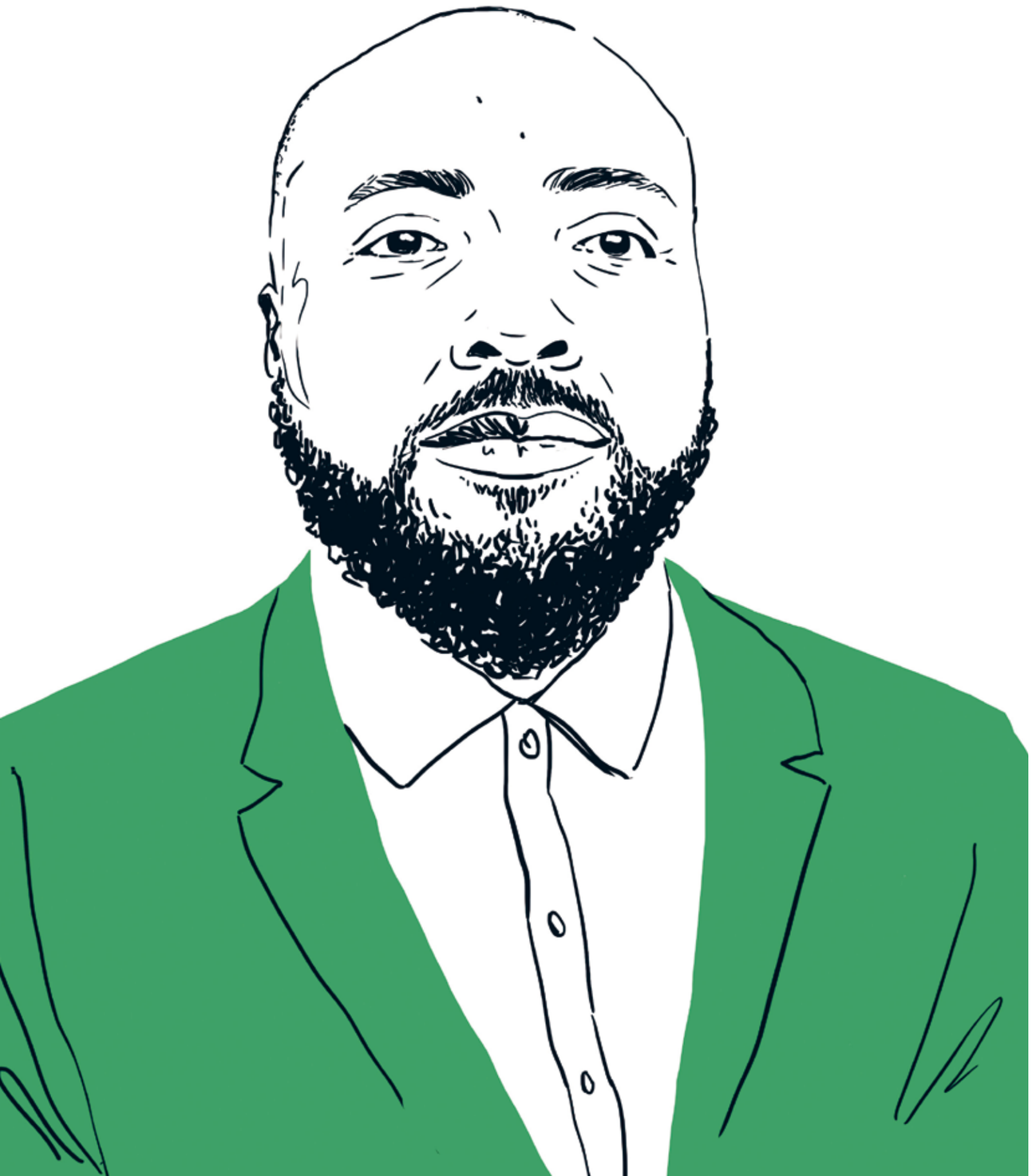
Dessin de Mélanie Roubineau

QUENTIN BAJAC, LE CHARME DISCRET DE LA PHOTOGRAPHIE

Portrait par
Virginie Huet

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

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



Dessin de Mélanie Roubineau

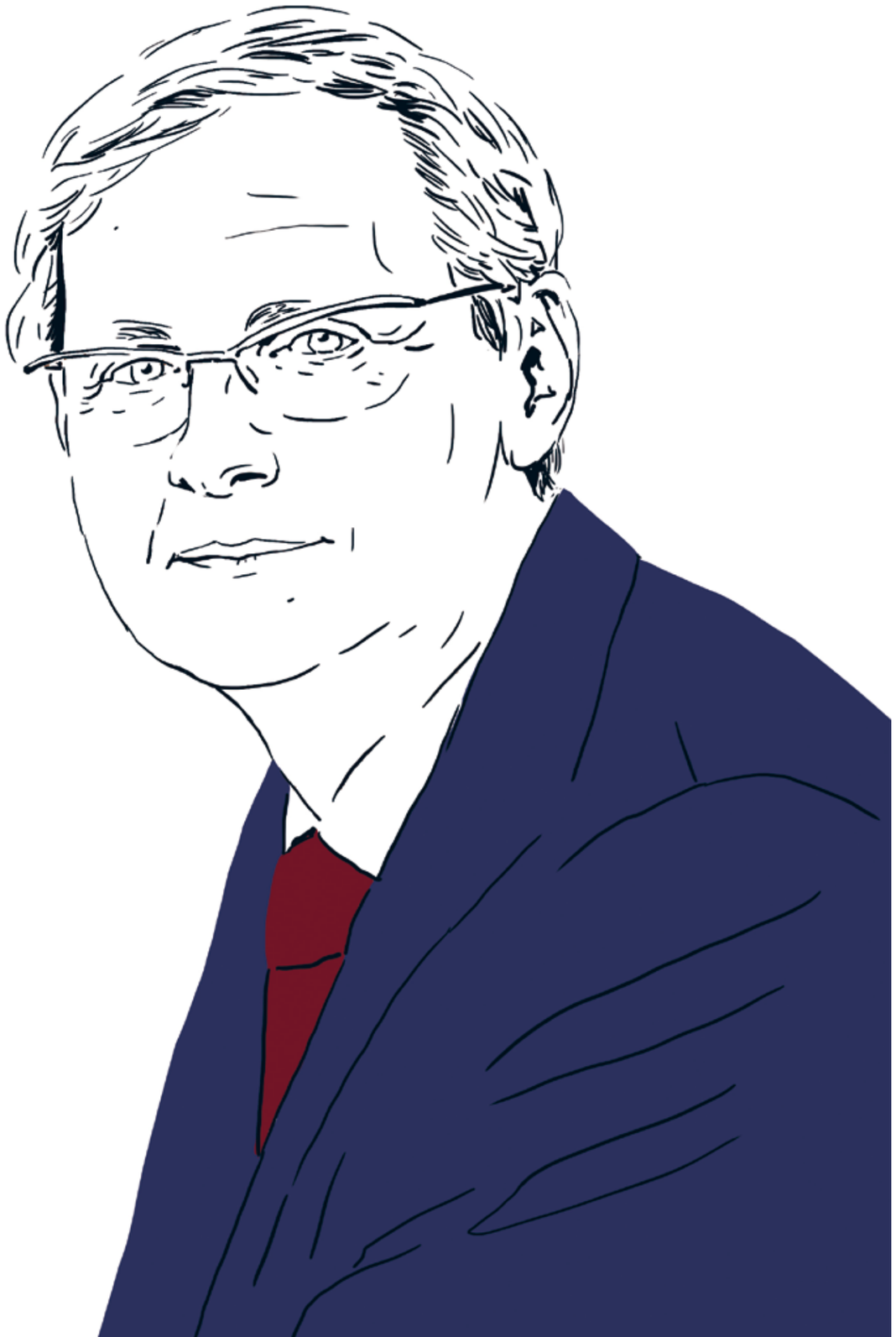
BONAVENTURE C'EST BONAVENTURE

Portrait par
Virginie Huet

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

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

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



Dessin de Mélanie Roubineau

DAMIEN BACHELOT

Portrait par
Virginie Huet

« Phénoménal ». C'est le mot qui lui vient pour qualifier un portrait de Carl Moon, Un indien navajo à la Curtis, acheté en avril dernier à New York sur un stand de l'AIPAD[1]. « Quand vous l'avez entre les mains, il vous emporte. C'est beau à en pleurer. » Lorsqu'il parle tirage, l'entrepreneur Damien Bachelot devient lyrique. Parmi les quelque huit cent pièces de sa collection, initiée en 2003 avec Florence son épouse pour le compte de sa société de conseil stratégique Aforge Finance, il n'y a pas d'exception : toutes sont rares, vintages, originales ou en édition très limitée. Scrupuleux, il en a tracé la provenance après les avoir longuement regardées : « L'achat en ligne est une aberration totale. Un collectionneur de photos, c'est d'abord un collectionneur d'objets. » Un objet qui pour lui se doit d'être au plus près de l'intention de son auteur. C'est ce supplément d'âme que le Prix du tirage Collection Florence et Damien Bachelot, lancé en septembre dernier par le Collège International de Photographie du Grand Paris, entend consacrer : en avril 2020, un premier duo tireur-photographe se verra doté de 10 000 euros. Une récompense qui, plus qu'une conjugaison de savoirs faire, vient saluer une complicité. Celle qui unissait Voya Mitrovic à Josef Koudelka, lequel a tout bonnement renoncé, depuis la disparition de son tireur fétiche, à imprimer de nouvelles images.

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

1: Association of International Photography Art Dealers.

LES MINORITÉS S'AFFICHENT À PARIS PHOTO

Par Gisèle Tavernier

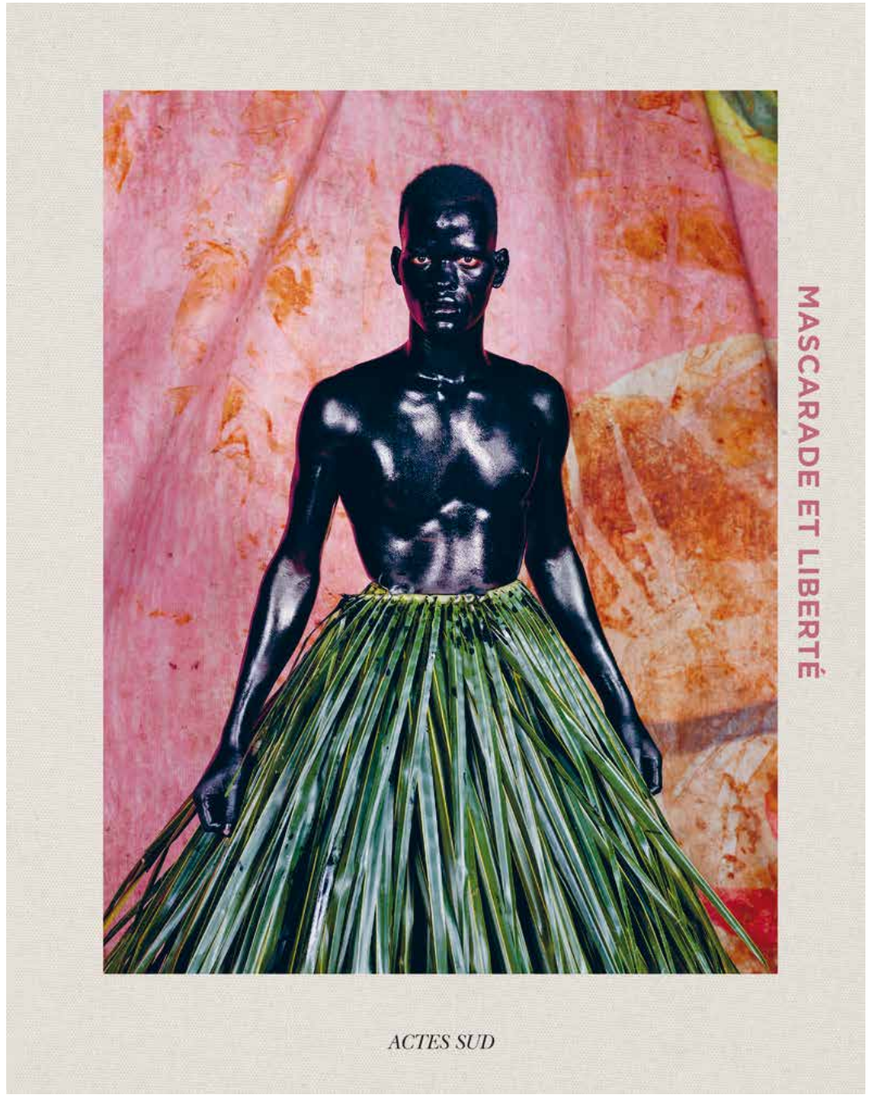
Son autoportrait puissant *Qiniso, Durban* est l'image officielle de Paris Photo. Mais ne dites pas à Zanele Muholi qu'elle est artiste. Avocate de la cause LGBTI noire, la photographe sud-africaine se proclame activiste visuelle. « Ce choix n'est pas un parti pris politique de Paris Photo. Derrière ce visuel attractif, il est question des minorités sexuelles ou ethniques, un sujet actuel de recherches prégnant chez les artistes » explique Florence Bourgeois, directrice de Paris Photo. Toute une génération d'artistes tels que Nate Lewis (Fridman), Kyle Meyer (Yossi Milo), Sara-Lena Maierhofer (Feldbusch Wiesner Rudolph), Zohra Opoku (Mariane Ibrahim) questionne l'impact sur notre perception du monde de l'héritage visuel colonial, de l'Afrique aux Amériques en passant par les Caraïbes. Parmi eux des afro-descendants d'esclaves ou de pays colonisés affirment leur négritude, s'en réapproprient l'identité et les valeurs culturelles. « En Afrique, la colonisation européenne s'est achevée dans les années 1960-1970. Les analyses plus libres de cette histoire encore très fraiche ont d'abord nécessité une prise de conscience populaire », souligne Christoph Wiesner, directeur artistique de la Foire. Signe de cette sensibilité, la 23e édition de Paris Photo se politise : la série « Somnyama Ngonyama - Hail, the Dark Lioness » (2016) - (« Louée soit la lionne noire ») de Zanele Muholi cite des évènements sud-africains (Galeries Yancey Richardson / Stevenson), tandis que les collages faits de gravures ethnographiques du XIXe siècle, de cartes marines et de billets de banque de la malgache Malala Andrialavidrazana (Caroline Smulders) offrent une forme poétique de décolonisation par l'image. Proches de la repentance artistique, des Occidentaux eux creusent une histoire gommée des manuels scolaires. Depuis 2010, le projet « Cham » de l'italien Nicola Lo Calzo (Dominique Fiat) enquête sur les mémoires atlantiques couvrant quatre siècles de traite négrière. « La mémoire de l'esclavage représente une mémoire de résistance face à un système qui la dénie. Raconter ce patrimoine universel, plus ou moins ignoré, nous renseigne sur notre relation au pouvoir » explique-t-il. Comme en écho, le livre *Cimarron. Mascarade et liberté* de Charles Fréger rappelle que « dans ces grandes traversées forcées les esclaves ont emmené leurs traditions ». Mais dans ces carnavals de quatorze pays, les descendants costumés d'esclaves noirs fugitifs se noircissent la peau à l'aide d'une mixture pour se conformer à la représentation ethnographique du sauvage couleur d'ébène. La photographie a-t-elle joué un rôle dans la construction des stéréotypes de races et de genre comme l'avance l'artiste afro-américaine Ayana V. Jackson (Mariane Ibrahim / JP Morgan Chase Art Collection) ? « Il n'est qu'à voir des archives coloniales montrant l'homme noir mis en cage comme un fauve. Toute une histoire s'est construite autour de cette imagerie dont la photographie noire africaine s'est libérée avec des artistes comme Seydou Keïta et Malick Sidibé. Aujourd'hui, l'artiste anglo-marocain Hassan Hajjaj reprend leurs stéréotypes en les sublimant » répond Christoph Wiesner. Affranchies du passé, les minorités indigènes revendiquent. Dans sa série « Remember royalty » (2018), l'australienne Yhonnie Scarce (« This is No Fantasy ») remet sur leur trône ses aïeux aborigènes, tandis que les Amérindiens de « Property Rights » (2017-2018) vus par Mitch Epstein (Thomas Zander) s'opposent au pipeline profanant leur réserve sacrée.

L'édition 2019 de Paris Photo nous montre bien que la mémoire coloniale est au cœur de la création photographique contemporaine.

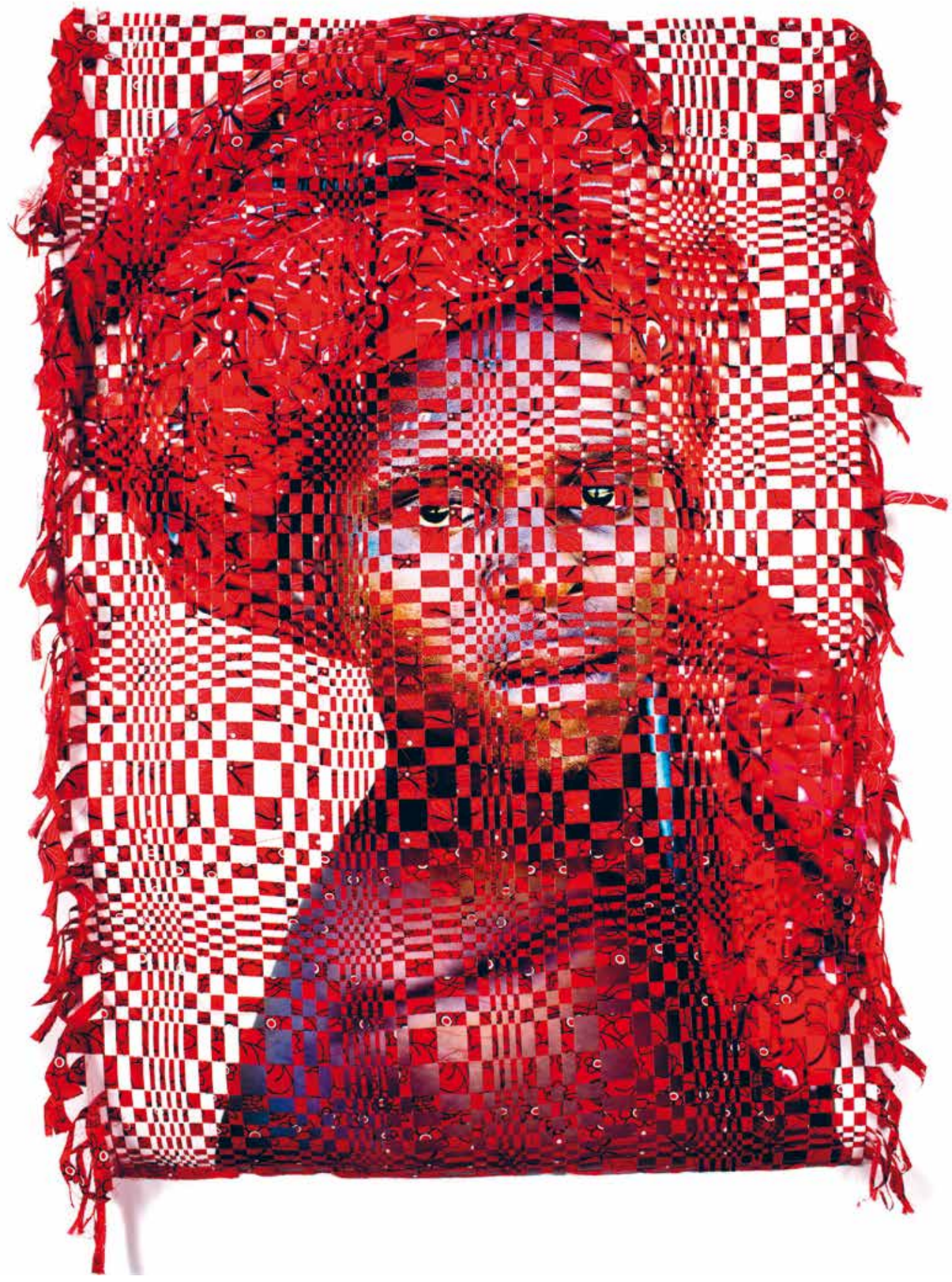
PARIS PHOTO

Paris Photo New York
En collaboration avec l'AIPAD
Du 2 au 5 avril 2020
Pier 94, NYC

Zanele Muholi
MaID, New York
2018
Courtesy Galerie Yancey Richardson



Charles Fréger
Couverture du livre « Cimarron »
2019



Kyle Meyer
Bedouin rouge
Unidentified 172
© Kyle Meyer,
Galerie Yossi Milo, New York

Mitch Epstein

Veterans Respond Flag, Sacred Stone Camp, Standing Rock Sioux Reservation, North Dakota, 2017, de la serie « Property Rights »

Courtesy Galerie Thomas Zander, Cologne

Nate Lewis,

« Signals »
2018

Courtesy Galerie Fridman

SHARED ROOTS

Par Sophie Bernard

MU
NIZ

Après Liu Bolin, la Maison Ruinart a confié sa carte blanche 2019 à Vik Muniz, artiste brésilien aux multiples facettes : dessinateur, sculpteur, vidéaste mais aussi et surtout photographe. Chez lui, la prise de vue est en effet souvent l'acte ultime de la création, le tirage l'œuvre finale. Découlant d'un long et singulier processus d'élaboration, son travail passe la plupart du temps par la réalisation préalable d'une installation. Autre caractéristique : l'utilisation de matières premières atypiques, et pour le moins surprenantes, allant des matériaux les plus précieux – diamants, caviar… – aux plus triviaux – poussière, ketchup, chocolat, morceaux de papiers découpés dans des magazines, et même des déchets collectés dans une décharge, notamment celle de Rio, l'une des plus grandes du monde. Outre la singularité des coulisses d'élaboration de ses images, Vik Muniz se distingue par la réflexion qu'il mène depuis plus de trente ans, de série en série, sur le pouvoir des images et les liens culturels et affectifs qui nous relient à elles. Et ce quelles que soient nos origines géographiques.

Ne cherchant pas à établir une hiérarchie entre elles, dans ses séries il a successivement fait référence à des icônes de l'histoire de la photographie (« Pictures of Paper »), aux cartes postales (« Postcards From Nowhere »), à des tableaux de maîtres (« Pictures of Magazine », « Pictures of Garbage ») ou encore aux images pieuses (« Imaginária »). Son attachement pour le patrimoine visuel et matériel rend d'autant plus pertinente sa désignation pour la résidence de la Maison Ruinart, dont l'objectif est autant de poser un regard d'artiste sur cette Maison presque trois fois centenaire que d'en livrer une interprétation. Pas étonnant que Vik Muniz ait décidé de placer les ceps de vigne au cœur des différentes œuvres créées pour l'occasion à l'issue de son séjour à Sillery au moment des vendanges, vignoble historique de la Maison Ruinart. Logique également qu'il ait voulu souligner les rapports étroits entre l'homme et la nature dans le long processus de fabrication du champagne. Pour le reste, Vik Muniz a élaboré des œuvres dans la continuité de son travail personnel. Ainsi pour *Chardonnay Leaf*, il a réalisé une installation reconstituant une feuille géante de ce cépage à partir de sarments et de bouvreux glanés dans les vignes de Sillery. Au tirage s'ajoute une vidéo retraçant le processus d'élaboration. Pour *Flow Diptych*, réalisée avec des morceaux de bois noircis et de fusain, il a cherché à représenter des pieds de vignes, s'appuyant sur une prise de vue réalisée dans la montagne de Reims. Même processus pour *Flow Hands* mettant en scène les mains de Frédéric Panaïotis, chef de caves de la Maison Ruinart, tenant un cep de vigne. Illustrant l'union de l'homme et de la nature, cette composition mise sur les correspondances visuelles entre les veines apparentes des bras humains et le caractère noueux du bois. Comme à chaque fois chez Vik Muniz, en regardant les tirages avec de la distance, le leurre est – presque – parfait tandis que de près on est au cœur de la matière. Image n'est-il pas l'anagramme de magie ?

La génèse artistique
de la Feuille de Chardonnay

THE EYES

MERCI

AUX AUTEURS.E.S

Nayrouz Abu-Hatoum, Nathalie Amae, Irène Attinger, Sophie Bernard, Maria-Karina Bojikian, Clara Bouveresse, Laura Carbonell, Tim Clark, Marc Feustel, Basma Hamdy, Virginie Huet, Laurie Hurwitz, Rana Jarbou, Don Karl, Jeffrey Ladd, Russett Lederman, Pino Musi, Sara-Jayne Parsons, Sunil Shah, Ila Sheren, Stefano Stoll, Gisèle Tavernier, Sonia Voss, Lars Willumeit, Alice Zoo.

AUX PHOTOGRAPHES / ARTISTES

Yto Barrada, Edmund Clark, Alan Cohen, Donith Doherty, Gaston Zvi Ickewicz, Michal Iwanowski, Delio Jasse, Ursula Schulz-Dornburg, Benoit Fougeirol, Jim Goldberg, Laurent Gontier, Tanya Habjouqa, Hassan Hajjaj, Park Jongwoo, Seba Kurtis, Anaïs Lopez, Christian Philipp Müller, Sarah Moon, Vik Muniz, Mark Power, Roman Robroek, Andreas Rutkauskas, George Selley, David Taylor, Patrick Tournebœuf.

À NOS PARTENAIRES ET MÉCÈNES :

Marwann T. Assaf, Simon Baker, Maryse Bataillard, Arnaud Blain, Florence Bourgeois, Christian Chevalier, Manon Demurger, Philippe Gassmann, Xavier Gayot, Julien Guerrier, Mathieu Jouanneau, Aurelia Marcadier Agathe Moulonguet, Pascal Mounier, Nuno Salgado, Fabien Vallerian, Christoph Wiesner, Daniel Wormeringer.

À NOTRE ILLUSTRATRICE

Mélanie Roubineau

AUX RELECTEURS.RICES ET TRADUCTRICES

Myriam Birch, Frederique Destribats, Galia Loupan-Richard, Damien Thomasse.

UN REMERCIEMENT TRÈS SPÉCIAL À NOTRE COMMISSAIRE INVITÉE :

Taous R. Dahmani

PARIS PHOTO

BMW ART & CULTURE.

prl

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

PhotoSaintGermain

PICTO FOUNDATION

ART & CARACTÈRE

ARCTIC PAPER

L'ÉQUIPE DE THE EYES

Direction de la publication
Vincent Marcilhacy & Véronique Prugnaud

Rédaction en chef
Rémi Coignet, Taous R.Dahmani

Comité éditorial
Rémi Coignet, Guillaume Lebrun, Vincent Marcilhacy, David Marcilhacy, Véronique Prugnaud.

Coordination éditoriale
Philomène Desvouges

Direction artistique et design
Pete Jeffs

Photogravure
PICTO

Impression
ART & CARACTÈRE

Diffusion
France : Interart Paris
International : Idea Books et Export Press

Achevé d'imprimer en France en octobre 2019

Dépôt légal octobre 2019
ISBN : 979-10-92727-37-1

THE EYES PUBLISHING

La revue *The Eyes* se compose de 3 parties, chacune accompagnée d'un papier spécifique. L'*Arctic Volume White* 130 g/m² et 300 g/m² pour restituer la personnalité des artistes de Portfolios. La teinte et le rendu de *Munken Pure* 90 g/m² pour valoriser les livres de Bibliomania. *Munken Kristall Rough* 120 g/m² pour marquer la section Forum consacrée à l'actualité photo.

LA REVUE — THE EYES

Contact : info@theeyes.eu www.theeyes.eu
Abonnement : club@theeyes.eu