

APRÈS EDEN

La Collection Walther



Vue de l'exposition, *Fiction 1, Le jardin*

Après Éden. La Collection Walther

Commissaire : Simon Njami

Depuis sa création, La maison rouge présente tous les automnes une collection particulière, afin de faire découvrir aux visiteurs des univers d'amateurs passionnés. Pour la 13^e exposition de ce cycle, c'est La Collection Walther qui a été choisie. Originaire d'Ulm, installé à New York, Artur Walther a rassemblé, depuis le début des années 1990, l'une des plus importantes collections particulières de photographies au monde, exceptionnelle tant par sa dimension internationale, que par la qualité et la cohérence de ses séries d'un même artiste.

Prenant comme point de départ la photographie allemande du début du xx^e siècle, la collection s'est progressivement étendue à la photographie chinoise et africaine contemporaines, dont elle conserve des ensembles uniques. Depuis 2010, La Collection Walther est montrée dans deux lieux : un ensemble de trois galeries à Neu-Ulm, et un Project Space à New York. Ces espaces ont permis d'engager une série pluriannuelle d'expositions importantes, à travers lesquelles des commissaires invités ont exploré la photographie et la vidéo africaines selon des angles thématiques (en 2010, portrait et identité sociale dans *Events of the Self* par Okwui Enwezor, en 2011, paysages dans *Appropriated Landscapes* par Corinne Diserens, en 2013, documents d'archives africains dans *Distance and Desire* par Tamar Garb).

L'exposition *Après Éden* poursuit un autre angle d'étude de la collection, axé sur les images sérielles et typologiques, par-delà les zones géographiques et les époques, du xix^e siècle à la photographie moderne et contemporaine. Elle a été confiée au commissaire Simon Njami, qui nous propose une expositionnable autour de l'humain, organisée à partir de thèmes qui lui semblaient récurrents dans la collection (le paysage, le portrait, la ville, l'identité, l'altérité...). Son titre, *Après Éden*, s'est imposé au commissaire pour évoquer un paradis perdu, un monde déchu dans lequel les hommes essaient d'inscrire leur trace.

Les origines

Les ensembles de photographies des Allemands August Sander (présentées plus loin), Karl Blossfeldt et Bernd et Hilla Becher (les premiers achats d'Artur Walther) constituent « l'ADN » de sa collection. Ces œuvres signalent d'emblée l'intérêt du collectionneur pour une photographie sérielle, dans laquelle un sujet est décliné selon une typologie d'images aux mêmes

caractéristiques formelles et de même format. Ce choix initial a des conséquences sur la manière dont la collection s'est enrichie au cours des années : plutôt que de se concentrer sur une œuvre exemplaire d'un artiste, Walther achète des séries d'œuvres, qui ont souvent vocation à être présentées ensemble. Cela implique aussi un type d'accrochage particulier : par blocs, selon un ordonnancement rythmique, en ligne, ou en grille.

Enseignant à l'Université des arts de Berlin, **Karl Blossfeldt** entreprend dès 1898 de photographier plantes, graines et végétaux, pour servir de modèles à ses élèves. Le fond neutre, le cadrage toujours identique, renvoient certes aux systèmes de classifications utilisés en botanique depuis le xvii^e siècle ; mais ces compositions strictes et ce style documentaire, dans le contexte des années 1920, font aussi écho à l'esthétique de la *Nouvelle Objectivité* (Neue Sachlichkeit) qui émerge alors en photographie avec August Sander et Albert Renger-Patzsch comme chefs de file. Publié pour la première fois en 1928, son ouvrage *Urformern der Kunst* connaît un succès immédiat et est rapidement diffusé internationalement. Le portfolio de 120 planches est ici présenté dans son intégralité. C'est de cette *Nouvelle objectivité* et en particulier de Sander que se réclament, trente ans plus tard, le couple de photographes allemands **Bernd et Hilla Becher**. Mais plutôt que de s'intéresser à la nature ou à l'humain, ce sont les infrastructures industrielles en voie de disparition et souvent à l'abandon dans l'Allemagne d'après-guerre, qui attirent le couple. Pendant près de quarante ans, ils dressent un inventaire de ces formes architecturales vernaculaires (ici, gravières et hauts-fourneaux), selon une méthode immuable presque scientifique : noir et blanc, cadrage frontal et centré, lumière uniforme, distance toujours identique. À partir des années 1970, ils présentent leur travail sous forme de grilles, qu'ils baptisent « typologies ». Pionniers de la photographie

conceptuelle, ils ont exercé une influence profonde sur les générations suivantes et en particulier « l'école de Düsseldorf ». Ils sont également des personnalités essentielles dans l'histoire de la collection, puisqu'ils furent les « mentors » d'Artur Walther lorsqu'il commença à s'intéresser à ce médium. Avec Blossfeldt et Becher, la mise à distance du monde constitue la première étape d'un voyage à travers lequel, progressivement, l'humain va prendre toute sa place.

Fiction 1 Le jardin

L'homme a été chassé du jardin d'Éden. Plus que de la nature harmonieuse, il est ici question de paysages, c'est-à-dire d'environnements cadrés par des auteurs qui les investissent d'une charge et de significations particulières. L'Afrique australe et centrale est représentée à travers le regard de cinq photographes qui nous disent clairement qu'il n'existe pas de paysage neutre ou édénique et soulignent l'œuvre de l'homme. Les guerres, les migrations, le colonialisme, l'industrialisation ont marqué les paysages d'Afrique du Sud, de Namibie, d'Angola, ou du Mozambique, et portent les traces de l'histoire politique de la région.

La section s'ouvre sur deux images de **David Goldblatt**, qui porte depuis les années 1960 un regard critique sur l'histoire contemporaine de l'Afrique du Sud. Ces œuvres récentes en couleurs, tout comme celles en noir et blanc réalisées sous l'apartheid montrées plus loin, documentent les effets de l'idéologie sur le paysage de son pays natal. Chez **Jo Ractliffe**, nous découvrons une nature brute, qui, malgré son vide apparent, est chargée de la mémoire de blessures à peine cicatrisées. Depuis 2007, la photographe s'intéresse aux paysages de l'Angola, marqués par des années de guerre. Dans *Terreno Ocupado* elle

explore la capitale Luanda, au sortir de la guerre civile. Pour *As Terras do Fim do Mundo*, elle se fait documentariste, topographe, et vient scruter avec son objectif les lieux mêmes où se déroulèrent les batailles de la *Border War*, qui opposa l'Afrique du Sud et ses alliés à l'Angola pendant près de trente ans. Quels indices estompés, quelles traces reste-t-il du conflit qui coûta la vie à plus d'un million et demi de personnes ?

Depuis les années 1990, **Santu Mofokeng** explore à travers ses « essais photographiques » les dimensions symboliques du paysage et les relations entre environnement et développement dans son pays. S'attachant tour à tour aux zones rurales (la vie des métayers dans *Bloemhof*) ou urbaines (la représentation de la vie quotidienne dans les quartiers réservés aux noirs pendant et après l'apartheid dans *Townships* et *Billboards*). En 1996, Mofokeng entame son essai photographique *Chasing Shadows* (présenté plus loin), où il s'intéresse tant aux rituels religieux qu'aux lieux où ils sont pratiqués, et questionne la relation entre paysage, mémoire et spiritualité. Chez Mofokeng comme chez **Goldblatt**, la photographie vient témoigner des mille manières dont l'idéologie donne forme aux paysages. Ce dernier s'intéresse en particulier aux « structures » qui s'élèvent dans les espaces (naturels ou urbains) de son pays, et à travers lesquelles il dresse un portrait social, culturel, économique et moral de l'Afrique du Sud, en opposant ordre et chaos, mémoire et oubli.

Guy Tillim, comme Jo Ractliffe, est sorti de son pays pour aller explorer une Afrique alors mal connue des Sud-Africains. Avec ses images entrent les rumeurs de la ville. Tillim interroge l'inscription des grands bâtiments modernistes de la période coloniale dans la réalité africaine contemporaine. Réinvestis par les citoyens au lendemain des indépendances et aujourd'hui totalement décatés, ces bâtiments-traces nous projettent dans des « avenues de rêve », un espace fantasmagorique où passé

et présent, époque coloniale et luttes émancipatrices, s'entremêlent. Clôturant cette section, la photographie de **Michael Subotzky** est à la fois un paysage et un portrait: celle d'un homme nettoyant une plage où s'égayent des touristes. Elle appartient à une série dans laquelle le photographe documente la vie et la réintégration dans la société d'anciens détenus et introduit ainsi les œuvres de la section suivante, qui nous parlent d'identité.

Fiction 2

L'identité

Les photographes africains réunis dans cette section sont tous à leur manière, des activistes. Que ce soit de l'intérieur de manière réflexive, ou de l'extérieur en observateurs engagés, leurs portraits donnent une visibilité à des communautés humaines, tracent les contours de groupes évoluant au gré des circonstances historiques et sociales.

Chez **Guy Tillim**, l'engagement prend la forme d'un témoignage. On retrouve dans son travail sur l'univers des milices de RDC le regard du photjournaliste qu'il a été, mais sa plongée dans cet univers va bien au-delà du simple reportage. Dans cette série, des enfants-soldats défient la caméra d'un air froncé. Les rondins de bois qu'ils tiennent en guise d'armes, leurs camouflages de parade, disent la tragédie que de nombreux pays d'Afrique ont connue dans ces guerres de post-indépendance qui n'en finissent pas. Ces garçons partagent une identité commune: des enjeux politiques qui, bien souvent, les dépassent. Mais malgré les poses et l'éclairage homogènes, le photographe parvient à capturer la personnalité de chacun d'eux. **Zanele Muholi** vit et travaille en Afrique du Sud où, bien que la constitution garantisse l'égalité et la liberté sexuelle (le mariage entre personnes du même sexe y est légal), la loi est rarement respectée par les institutions et la société civile.

C'est en militante que Muholi entend lutter contre les préjugés et montrer la fierté d'être « différentes ». En 2006, elle a initié la série *Faces and Phases* qu'elle conçoit comme un « combat photographique », un projet dont l'ambition est de sortir la communauté lesbienne noire de l'oubli iconographique et d'en proposer une imagerie positive.

Il est question d'affirmation de soi et de revendication encore, dans la série des *Country Girls* de **Sabelo Mlangeni**. Alors que le titre pourrait laisser penser à une iconographie stéréotypée de femmes africaines à la campagne, il ne s'agit en fait ni de femmes, ni de campagne, mais de transsexuels posant avec un certain glamour dans les petites bourgades où ils vivent. Installé à Johannesburg, Mlangeni est retourné pendant six ans dans sa région natale pour y documenter le quotidien des gays en zone rurale. **Rotimi Fani-Kayodé**, nigérian exilé à Londres pour fuir la guerre aborde aussi le sujet de la différence et de la transgression dans ses autoportraits : « sur trois niveaux, je suis un outsider : en terme de sexualité, de dislocation culturelle et géographique et en n'étant pas devenu l'espèce d'homme respectable et marié que mes parents auraient souhaité. » Dans ses mises en scène énigmatiques, des rituels mêlant références culturelles yoruba et chrétienne, présentent le corps de l'artiste comme outil d'introspection autant que de revendication.

Mort du sida en 1989, Fani-Kayodé n'aura pas assisté à la « découverte » de la photographie africaine de studio de Seydou Keïta et **Malick Sidibé** au début des années 1990, qui a transformé notre vision du portrait contemporain. Les photographies de Sidibé ne sont pas seulement des clichés anecdotiques qui disent la joie de vivre de la jeunesse malienne à la mode européenne, dansant le twist dans les clubs de Bamako, avec fierté et insouciance. Prises dans les années 1960 et 1970, elles donnent à voir une société enfin libre, après le joug de la colonisation.

Fiction 3

Le roman

Si les vidéos présentées traitent des mêmes thématiques que les photographies, elles laissent en revanche une place plus importante à la fiction, c'est-à-dire à un système narratif strictement subjectif. À partir de faits historiques, de légendes ou de lieux, les artistes proposent une mise en abîme du réel. Leurs vidéos nous font aborder une autre réalité, parallèle et déstructurée.

Dans *Trip to Mount Zuqualla*, **Theo Eshetu** accompagne le pèlerinage annuel à un ancien monastère situé dans le cratère d'un volcan éteint en Éthiopie, lieu de culte pour chrétiens et musulmans. Dans ce travail qui parle de survivances religieuses, Eshetu, par le biais d'un montage kaléidoscopique et le mélange de musique classique et de rap, place le visiteur à l'intersection entre le sacré et le profane, entre le temps immuable des traditions et des croyances et le présent.

Avec la vidéo de **Christine Meisner**, nous retrouvons le thème du paysage et son lien avec la mémoire. L'artiste s'intéresse dans son travail aux questions liées à la colonisation, à l'esclavage et à l'expansion territoriale. Pour *Disquieting Nature*, elle explore le paysage du delta du Mississippi et la mémoire de la ségrégation et du racisme. C'est la forme narrative du blues du delta, né du chant des esclaves noirs, qui rythme la vidéo, pour laquelle l'artiste a fait appel au compositeur new-yorkais William Tatge. L'évocation d'Eshu, dieu messager dans les mythologies africaines, y fait le lien entre le passé et le présent, entre mémoire et paysage.

Dans sa vidéo *Obscure White Messenger*, **Penny Siopis** évoque, sur des images d'archives de films amateurs, l'histoire de Dimitri Tsafendas, ce métis employé comme garçon de courses à l'Assemblée parlementaire sud-africaine parce que classé comme

blanc ; le 6 septembre 1966, il assassina Hendrik Verwoerd, premier ministre et « architecte de l'apartheid ». Dans une attitude de déni, les médias sud-africains, refusant d'admettre la haine et la souffrance que pouvait engendrer le système d'apartheid chez ses victimes, prétendirent que l'acte du coursier Tsafendas était dû à un déséquilibre mental. On dit que son geste a modifié le cours de l'histoire de l'Afrique du Sud.

Fiction 4

La ville

C'est avant tout une approche documentaire du paysage urbain, et une attention à sa structure, son rythme, sa géométrie, qui prime dans cette section. Chaque fois, la complexité de l'expérience urbaine ne peut être exprimée dans une image unique.

Mikhael Subotzky et **Patrick Waterhouse** explorent, depuis 2008, le microcosme de *Ponte City*. Ce gratte-ciel résidentiel, le plus haut de toute l'Afrique, emblématique des années 1970 à Johannesburg avait été conçu comme une sorte de Cité Radieuse dont les habitants devaient goûter tout le confort. Mais avec la fin de l'apartheid, cet ensemble est tombé en désuétude, se transformant en une cour des miracles que les deux artistes ont investie pendant près de six ans. Le panorama présente une vue à 360 degrés sur Johannesburg, depuis les fenêtres de chacun des étages du bâtiment.

Les photographies prises en 1954 par **Yoshikazu Suzuki** et **Shohachi Kimura** nous plongent dans Ginza, le quartier commercial du centre de Tokyo. Dans ce *leporello*, deux longs panoramiques montés en vis-à-vis se déploient symétriquement ; commentaires et descriptions de boutiques à même l'image nous sortent du documentaire pur pour nous entraîner vers la photographie conceptuelle. *Ginza Kaiwai / Ginza Haccho* est

une représentation unique de l'histoire urbaine de Tokyo et nous révèle un instantané précis de la société japonaise au milieu du xx^e siècle.

La similarité avec le projet que mène **Ed Ruscha** douze ans plus tard est pour le moins troublante. Entre 1963 et 1978, Ruscha a réalisé seize livres photographiques, dans lesquelles il recense des éléments de l'environnement américain (immeubles, parkings, piscines, station essence, etc.). Le quatrième de ces livres, *Every Building on the Sunset Strip*, publié en 1966, propose un inventaire de tous les immeubles de l'avenue iconique de Los Angeles. Derrière l'apparent systématisme des images, l'artiste nous livre une parodie du style purement documentaire. Dans les images vernaculaires de *Businesses along Sixth Avenue* nous sommes confrontés à un inventaire systématique des commerces photographiés frontalement sans effet de style. Les fonctions de cette photographie clinique sont sans doute utilitaires : recensement pour l'administration fiscale municipale, documents d'évaluation pour assurances ou agences immobilières... Les devantures des boutiques de barbiers, épiciers ou coiffeurs, les immeubles à trois étages, nous projettent dans un Manhattan prolétaire, dont la physionomie a aujourd'hui presque disparu.

Il en est de même du Berlin d'**Arwed Messmer**. Dans les années qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale, Fritz Tiedemann fut chargé par la mairie de Berlin de documenter les bâtiments de la ville. Cartographe de formation, Tiedemann immortalisa systématiquement les façades des immeubles situés sur la Fruchtstraße entre Ostbahnhof et Stalinallee à Berlin-Est. En 2013, Messmer a digitalisé ces trente-deux images en les mêlant les unes aux autres pour former un panorama qui montre une vue d'ensemble de la Fruchtstraße, mémoire visuelle unique du Berlin d'après-guerre.

Stephen Shore se livre quant à lui à une expérience d'arpenteur. Pour sa série sur la 6^e Avenue à New York, il a défini une méthodologie particulière dans sa manière de quadriller chaque bloc d'immeubles en marchant vers le Nord, entre la 42^e et la 59^e rue en utilisant une pellicule infrarouge pour produire des images surexposées, extrêmement contrastées. Avec ce protocole conceptuel, Shore s'éloigne lui aussi du documentaire traditionnel et a établi des principes qui aujourd'hui régissent une grande partie de la photographie contemporaine américaine.

Thomas Struth ne se situe ni dans le documentaire, quelle qu'en soit la forme, ni dans l'inventaire historique. Issu de la fameuse école de Düsseldorf, Struth a été l'élève de Bernd Becher. On sent d'ailleurs l'influence de son maître dans ses photographies urbaines de la fin des années 1970 et 1980 : la lumière uniforme, le point de vue symétrique contribuent à former des images d'une apparente objectivité qui ne laissent aucune place à l'émotion. Struth s'intéresse particulièrement à ces aires dépeuplées qu'il nomme "lieux inconscients", à travers lesquels s'exprime, selon lui, le caractère de la ville.

Luo Yongjin introduit quant à lui une dimension temporelle dans la représentation de la ville. Dès la fin des années 1990, le photographe prend conscience des changements drastiques que vont connaître les villes chinoises, notamment la capitale Pékin, modifiant de fond en comble la physionomie des métropoles au détriment de leur histoire. Dans *Lotus Block*, Yongjin a suivi sur quatre années la transformation d'un site sur lequel un groupe d'immeubles allait être construit. À chaque visite sur le site, il a repris soixante photographies, selon les mêmes points de vue. Mais plutôt que de présenter les images dans une chronologie traditionnelle, le photographe les a assemblées en une composition unique qui permet de voir simultanément différents moments du processus de transformation.

Fiction 5

Le corps

Dans la production contemporaine, performance et photographie entretiennent des liens étroits : la photographie travaille à « l'accomplissement iconique » de la performance, dont elle constitue en quelque sorte la dernière étape. La photographie dans cette section rend compte d'un processus orchestré par l'artiste dans un temps et un espace déterminés.

Oladélé Ajiboyé Bamgboyé utilise l'autoportrait pour explorer les différentes strates de son identité de Nigérian élevé en Écosse, entre deux cultures. Dans *Celebrate*, il se contorsionne nu, selon une chorégraphie énigmatique. Ses mouvements désinhibés remplissent tout l'espace d'une énergie joyeuse. Dans *Chinese Landscape Tattoo*, la nudité du corps de **Huang Yan** disparaît sous la peinture délicate d'un paysage traditionnel chinois. Le cadrage sur le torse fait disparaître le visage de l'artiste : son corps devient le simple support d'une expression emblématique de la culture chinoise, qui se substitue à son identité.

Chez **Song Dong**, le corps s'efface derrière le geste. Les 36 images qui composent *Printing on Water* correspondent au nombre de poses d'une pellicule. Elles retracent une performance pendant laquelle l'artiste a frappé pendant une heure le fleuve Lhassa au Tibet avec un sceau en bois gravé du caractère chinois *shui* qui signifie « eau ». Si l'acte semble dérisoire, il montre pour Song Dong l'importance politique du geste ou du rituel, au-delà de sa trace : même ce qui est vain doit être accompli.

Ma Liuming s'est inventé un alter-ego féminin, Fen-Ma, qui lui permet de créer une zone d'ambiguïté et d'établir une distance critique entre son œuvre et sa propre personne. Choissant l'un des monuments iconiques de la culture chinoise, la « grande

muraille », Fen-Ma Liuming propose une performance où il arpente nu le sommet d'un mur frontière érigé pour séparer la « civilisation » de la « barbarie ». Il transcende ainsi physiquement les limites spatiales qui ont été tracées historiquement dans le but de confiner, contrôler et encadrer les rapports sociaux.

Le geste d'**Ai Weiwei** dans *Dropping a Han Dynasty Urn* est pareillement ambigu : s'agit-il d'un acte iconoclaste marquant son mépris pour l'art chinois du passé ? D'un acte dénonçant les destructions du patrimoine, perpétrées successivement pendant la révolution culturelle, et pendant la folie modernisatrice des années 1990 ? Ou au contraire une manière de critiquer la vénération aveugle pour les objets antiques ? Depuis 1995, la question a fait couler beaucoup d'encre.

Les séquences décomposant le mouvement qu'**Eadweard Muybridge** réalise à partir de 1872 sont d'une tout autre nature. Elles ont pour but de capter les étapes d'un mouvement, afin de fournir aux peintres et aux sculpteurs des modèles détaillés. Mais le résultat le plus spectaculaire de ses recherches a été de donner l'illusion que des images fixes étaient en mouvement. La plupart des près de cent mille séquences photographiques qu'il réalisa furent publiées dans son important ouvrage en onze volumes *Animal Locomotion* en 1887 dont sont extraites ces planches.

C'est toujours son propre corps que **Dieter Appelt** met en scène dans ses performances et « actions photographiques », pour représenter l'ineffable : la présence des choses dans le temps. La trace de buée sur un miroir opère ici comme une réflexion sur la fugacité de la vie. Mais paradoxalement, cette matérialisation du souffle de l'artiste est ce qui empêche de voir nettement son visage dans cet autoportrait. **Zhang Huan** utilise son corps comme un espace politique et symbolique. « Le corps,

dit-il, est l'unique moyen qui me permet d'interpeller directement la société et permet à la société de m'appréhender ». Dans *Skin (20 Self-Portraits)*, une des dernières œuvres qu'il réalise à Pékin avant d'émigrer à New York en 1998, l'artiste utilise sa peau, ses yeux, ses oreilles et son nez dans des postures qui créent un alphabet de gestes exprimant tout à la fois la colère et la résilience.

Fiction 6

Le masque

En préambule de cette section sur le masque, la série *African Spirits* de **Samuel Fosso** signale d'emblée le portrait non pas comme lieu où se révèle la personnalité d'un individu, mais comme un espace de mise en scène. S'appuyant sur des images iconiques de personnalités publiques africaines ou afro-américaines (Angela Davis, Patrice Lumumba, Malcolm X, Nelson Mandela), il se travestit pour incarner ces personnages : l'autoportrait de l'artiste, à la fois sujet et objet, se superpose et se confond avec l'image-fantôme de référence.

Les œuvres rassemblées dans cette salle pourraient être décrites comme des « portraits collectifs » : la somme des portraits individuels, présentés comme ensembles, dessine les contours de différents groupes sociaux, avec lesquels le photographe lui-même se trouve souvent en empathie.

Le portfolio de soixante portraits *Antlitz der Zeit* (Le visage de ce temps) d'**August Sander** n'est qu'une petite partie de son ambitieux projet, *Hommes du xx^e siècle*, commencé juste avant la Première Guerre mondiale, et resté inachevé à sa mort en 1964. Sander entreprend une galerie de portraits qui documente la société allemande de son époque, celle de la République de Weimar, sur le point de basculer dans le national-socialisme, mais aussi celle d'une société rurale se transformant en une

société industrielle. Il veut à la fois rendre compte de l'individualité de ses modèles, et faire ressortir les traits distinctifs des différents groupes qu'il a identifiés : « Le paysan », « L'artisan », « La femme », « Les catégories socioprofessionnelles », « Les artistes », « La grande ville », et « Les derniers des hommes ». Sander cherche à rendre toute la réalité sociale d'un peuple, mais sa vision ne correspond pas à l'idéologie des nazis. *Le visage de ce temps* est saisi en 1936 et les exemplaires disponibles détruits. Son approche typologique a fortement influencé les générations suivantes de photographes, de Walker Evans à Thomas Ruff en passant par les Becher.

Comme *Le visage de ce temps*, les photographies prises par **Seydou Keïta** au Mali dans les années 1950 et 1960, saisissent un moment charnière de l'histoire de son pays. Keïta ouvre son premier studio à Bamako en 1948. Ses portraits connaissent très vite un grand succès et le tout Bamako viendra poser devant son objectif jusqu'à la fermeture du studio au début des années 1960. Keïta prend en photo ses modèles dans des poses très étudiées, parfois avec des accessoires (bijoux, montres, fleurs...), mais aussi avec des objets emblématiques de la modernité (poste de radio, vélo, scooter, voiture...) qu'il mettait à leur disposition. Souvent, les modèles se détachent sur un fond de tissu à motifs décoratifs, devenu grâce à Keïta, la signature de la photographie africaine post-coloniale. Découverts par les Français au début des années 1990, ces portraits sont aujourd'hui emblématiques de la représentation des citoyens africains modernes par eux-mêmes.

Contrairement aux portraits de Keïta, c'est sur un fond neutre, et sans aucun accessoire que **Richard Avedon** décide d'immortaliser les personnalités de sa série *The Family*. En plus d'être un photographe de mode reconnu, Avedon a depuis les années 1960 réalisé plusieurs travaux de nature politique, couvrant



Vue de l'exposition, *Fiction 6, Le masque*

les mouvements de protestation contre la guerre du Vietnam ou réalisant des portraits de représentants de la contre-culture. C'est donc tout naturellement que le magazine *Rolling Stone* lui commande en 1976 une série de portraits des candidats à l'élection présidentielle. Le photographe s'attelle en fait à un projet bien plus ambitieux : créer un panthéon photographique de la classe dirigeante américaine. Ces soixante-neuf portraits en constituent un instantané, et montrent différents « visages » du pouvoir : hommes politiques, chefs d'entreprises, avocats, dirigeants syndicaux... qui forment une même « famille ».

Hiroh Kikai s'est lancé dès le début des années 1970 dans une espèce de reportage sociologique autour du temple bouddhiste Sensoji, point de convergence dans le quartier Asakusa de Tokyo d'une foule éclectique de pèlerins et d'excentriques. Les murs du temple font office de « studio de rue » improvisé,

cadre immuable de tous les portraits, auquel le photographe ne consacre jamais plus de dix minutes. Chaque image est accompagnée d'une citation résultant de la conversation que Kikai a eue avec le modèle; une manière de prolonger le projet au-delà du simple portrait, en instaurant un dialogue entre le regardeur et le regardé. À la différence des titres de Sander et Avedon, strictement conçus comme un index, ceux de Kikai contredisent l'approche essentialiste du portrait: les sujets n'existent chez lui, dans l'identité qu'ils se sont choisie, qu'au moment où ils font face à l'appareil photo. Parce qu'il considère qu'une photographie ne peut pas rendre la complexité d'une personne, **Thomas Ruff** souhaite volontairement en rester pour sa part à la simple surface; il cherche à faire des « portraits contemporains » et prend donc comme modèles ses camarades étudiants de l'académie de Düsseldorf. Le cadrage serré, l'absence d'expression des modèles, le fond coloré uniforme, rappellent le style neutre et sobre de photographies d'identité, voire d'identification, auxquelles une section est consacrée plus loin.

Fiction 7

Les autres

Peu après l'invention de la photographie au XIX^e siècle, des studios s'établirent dans toutes les grandes villes d'Afrique. On y réalisait des portraits qui reprenaient bien sûr les types conventionnels: portraits bourgeois, suivant les codes de la peinture, avec fond, décor, costumes et accessoires; ou portrait de style ethnographique de l'Africain, répétant à l'envi clichés et stéréotypes: le guerrier, la mère et son enfant, la femme nue, le « chef tribal », etc. qui alimentent une représentation primitive et exotique à destination des Européens. La Collection Walther rassemble d'importantes archives de ces images produites en Afrique du Sud et de l'Est: portraits, albums

photographiques, cartes de visite, cartes postales... datant de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle.

Dans le contexte colonial, la photographie a été utilisée à des fins d'études typologiques, visant à démontrer l'idée de différence entre les races. Les Africains furent pris comme sujet d'étude « scientifique » et photographiés comme « spécimens » à analyser. Les artistes contemporains africains se sont emparés de ces visions anthropologiques ou ethnographiques pour souligner ces clichés essentialistes, les transformer en discours politiques et réfléchir sur l'objectification dont les leurs furent l'objet. Ils proposent dans leurs œuvres des reconfigurations ironiques de ces clichés. Ainsi chez **Jodi Bieber**, le corps de la femme noire n'est plus l'objet d'un regard extérieur voyeuriste, mais un sujet de fierté pour des femmes qui prennent le contrôle sur leur propre image. **Samuel Fosso** s'exhibe lui-même en « chef » ou en « femme libérée » dans des mises en scènes flamboyantes. Les montages de **Sammy Baloji** recontextualisent des images ethnographiques de RDC dans des paysages contemporains. **Candice Breitz** expose les clichés raciaux en recouvrant de blanc la peau de femmes sud-africaines sur des cartes postales touristiques. **Zanele Muholi** fait le portrait de jeunes élégants homosexuels ou transsexuels, portant des accessoires perlés typiques de l'artisanat zulu. **Sabelo Mlangeni, Jo Racliffe et David Goldblatt** montrent des individus en costumes « traditionnels », mais qui les portent non plus comme des accessoires exotiques, mais comme des citoyens modernes affirmant ainsi leur identité culturelle. **Pieter Hugo** manipule digitalement la couleur de sa peau et de celle de ses amis, dans des portraits qui rappellent la photographie d'identification judiciaire.

Mais il existe aussi au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle des exemples, plus rares, de photographies qui s'attachent à présenter les Africains non seulement comme des individus à part



Vue de l'exposition, *Fiction 7, Les autres*

entière, mais comme des individus modernes de surcroît. Ces images dressent le portrait de personnalités importantes (chefs, hommes politiques) ou d'une classe moyenne africaine naissante. Les modèles, commanditaires des photos, et en relation d'égalité avec le photographe, y maîtrisent leur propre représentation. Dans les années 1990, **Santu Mofokeng** a commencé à rassembler ce type d'images, des portraits de studio et photos de famille des classes ouvrières urbaines et des classes moyennes noires, et les bribes d'histoires individuelles qu'elles racontent. Les images de *The Black Photo Album*, contemporaines et mêmes parfois antérieures à celles des albums de A.M. Duggan-Cronin, constituent une « contre archive ». Elles offrent un contrepoint aux approches anthropologiques et ethnographiques, et posent des questions essentielles sur le pouvoir de la représentation et de ses codes, ouvrant un chapitre méconnu de l'histoire de

la photographie. Non loin, une caisse de transport d'œuvres exhibe son contenu et dévoile une dimension plus secrète et prosaïque de La Collection Walthier. Clin d'œil du commissaire, elle est une métaphore d'aspects essentiels de toute collection : l'accumulation, la conservation et le classement.

Une section particulière est consacrée à la photographie typologique de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles. Le principe de ces classifications est de permettre d'identifier celui qui ne correspond pas à la norme du groupe dominant. On trouve dans cette catégorie aussi bien les taxinomies anthropométriques d'Alphonse Bertillon, des photographies d'identification judiciaire (« mug shot »), des études d'expression de patients sous hypnose (Jules Bernard Luys) ou sous stimulation électrique (Duchenne de Boulogne).

Fiction 8

Le Voyeur

Le Japon est un pays de tabous et de codes rigides ; mais il y existe une tradition séculaire d'imagerie et de littérature érotiques, qui demeure dans la sphère privée. Dans leur travail, Daido Moriyama, Nobuyoshi Araki et Kohei Yoshiyuki ont éprouvé le besoin de transgresser ces codes et ces barrières, en explorant les notions d'intimité, d'érotisme et de privacité, dans une photographie noir et blanc et sérielle originale. Leurs images nous placent malgré nous en position de « voyeurs ».

De 1971 à 1979, **Kohei Yoshiyuki** s'est rendu dans les parcs publics de Tokyo pour photographier les rencontres sexuelles qui s'y déroulaient à la tombée de la nuit. Les images de *The Park*, nous transportent du domaine intime et privé de la sexualité à celui, plus controversé, de l'exhibitionnisme. Yoshiyuki a documenté ces scènes à l'aide de pellicules sensibles à la lumière infrarouge et d'un flash modifié. Par la manière dont

elles ont été « volées », ces images représentent l'archétype du voyeurisme. Leur première exposition en 1980 et la sortie du livre qui l'accompagnait déclenchèrent un scandale. *The Park* ne fut remontré que vingt-cinq ans plus tard.

Nobuyoshi Araki se concentre lui sur la sphère privée: « *Mon propre souvenir disparaît au moment même où je prends la photo. C'est l'appareil qui me sert de mémoire.* » Toute son œuvre photographique peut être considérée comme un « journal intime », terme qui sert de sous-titres à sa série *101 Works for Robert Frank*. Chaque cliché porte la date de prise de vue, et l'ensemble de la série déroule les journées du photographe: des femmes dans des poses érotiques variées (où le *bondage* s'invite parfois), des natures mortes, des scènes domestiques ou des paysages, forment un ensemble harmonieux qui célèbre la poésie du quotidien.

De la même génération qu'Araki, **Daido Moriyama** est surtout connu pour ses scènes de rue, prises à la volée dans les vieux quartiers de Tokyo. Sa signature stylistique: des images « brutes, floues et troubles », se retrouvent dans *A Room*, une série composée de soixante-quatre nus et de natures mortes qui dessinent une atmosphère trouble.

Au terme de ce parcours, l'installation vidéo de **Yang Fudong** nous entraîne dans « l'apothéose d'un monde post-nucléaire » dans lequel humains et chiens errants subsistent tant bien que mal dans des paysages apocalyptiques. Une exhortation à reprendre le chemin du jardin d'Éden...



Vue de l'exposition

Baptiste Debombourg *Champ d'accélération*

Chaque année, l'association des amis de la maison rouge produit une œuvre spécifique pour le patio de la fondation.

Si Baptiste Debombourg travaille le verre depuis 2005, *Champ d'accélération* est la première installation aussi vaste (250 m²) et complexe qu'il a pu entreprendre, la première aussi à s'exposer à la lumière naturelle en extérieur. L'installation appartient à un cycle de colonisations d'espace par le verre, parfois traité pour devenir noir comme dans *Matière noire* à Strasbourg (La Chaufferie, 2 octobre - 15 novembre 2015), parfois laissé brut avec ses tonalités bleutées ou vertes (*Flow*, 2013, Québec) ou jouant au vitrail dans une salle de l'Abbaye Brauweiler en

Allemagne (*Aérial*, 2012) lorsque la matière gagne les fenêtres du lieu.

Le verre n'intéresse pas l'artiste pour le savoir-faire artisanal qu'il requiert, sa fragilité intrinsèque, sa pureté. Regardé par le prisme de Marcel Duchamp et de son fameux *Grand verre* accidentellement étoilé, le verre est le produit d'une alchimie sombre, une matière vive pour Baptiste Debombourg. D'ailleurs, les plaques de verre feuilleté qu'il emploie, sont consciencieusement étoilées au marteau sans se disperser (le matériau est composé de deux couches encollées). Le verre y dévoile alors sa dureté, sa capacité à se transformer en constellation forte d'une histoire transposée à sa surface jusqu'alors lisse et sans aspérité. Profondément construite, modélisée, assujettie à une mise au plan rigoureuse, l'œuvre se caractérise pourtant par une part d'aléatoire et une durée qui rappellent sa nature éphémère, transitoire. Le temps ne cesse d'y être tiraillé.

Debombourg a de toute façon l'esprit de contradiction. Là où on lirait une agression contre ce verre réputé dur, presque incassable, le geste d'une rage, la colère contre ces feuilletages conçus pour ne pas se pulvériser sous les impacts, là où on ressent une violence latente et sourde, lui se voit davantage comme déconstructeur, comme un concepteur d'accidents qui transforment la matière pour atteindre un niveau autre de réalité. Là où un verre serait rejeté en raison d'un éclat, d'une aspérité, d'une bulle, d'une fêlure, l'artiste cultive l'erreur en poussant l'expérimentation aux franges de la destruction. Là où on s'attacherait à décortiquer les propriétés du verre, sa transparence, il transpose son geste du côté de la peinture. Là où on serait tenté de voir des objets de verre, l'artiste esquive, colle ses œuvres au plus près de la paroi pour déjouer l'objectification et se rapprocher du tableau. Là où devant ce champ vitré aux courbes douces, on se serait attendu à un titre toponymique,

c'est davantage du côté de l'univers spatial et de la science-fiction que *Champ d'accélération* penche. « La tradition dans l'histoire de l'art est de représenter ce qui nous dépasse », dit-il. La vitesse, la matière de l'univers, les particules et les trous noirs participent des champs d'intérêt de Baptiste Debombourg.

Champ d'accélération est une sculpture, mais c'est surtout un paysage *in vitro*, une élévation axonométrique dont on discerne la structure construite tout en suivant les courbes et les ondulations de cette topographie de circonstance. Chaque installation est éphémère et contextuelle chez Debombourg, *a fortiori* ici où le temps semble vraiment s'être figé derrière les vitres du patio de La maison rouge, dans un entre-deux, entre une matière fluide tempétueuse et une forme d'inertie, de gravité et de pesanteur. Tout est tiraillement entre une impression de vitesse qui dissout les structures et les contours avec l'effet de vague et le sentiment de contrôle, de conception. Rien d'aléatoire ici, les coups sont comptés avec une patience d'orfèvre.

Avec son travail sur le verre, en altérant ses propriétés, *Champ d'accélération* blanchit, joue avec la lumière du soleil, impose sa matière vivante et changeante. C'est un lieu, un décor, une surface accidentée, abîmée avec une délicatesse paradoxale, un jeu d'équilibres interdit au visiteur. Celui-ci est prié de rester derrière sa paroi de verre lisse, inerte et sans accrocs, à regarder cet autre verre qui a vécu et a transcendé sa constitution pour devenir un espace sensible.

Bénédicte Ramade est historienne de l'art et journaliste

Après *Matière noire* présentée à la Chaufferie à Strasbourg, *Champ d'accélération* est le second volet d'une trilogie sur le verre qui se poursuit à la Galerie Patricia Dorfmann à Paris (*Radiance*, du 24 octobre au 21 novembre).

Calendrier des événements

Jeudi 5 novembre à 19h

Dialogue entre Kader Attia et Jean-Jacques Lebel

Jeudi 12 novembre à 19h

Dialogue entre Simon Njami et Artur Walther

(en anglais non traduit)

Samedi 14 novembre à 17h

Lancement de l'ouvrage *L'œil de Clairvaux* de **Marion Lachaise**
un livre d'artiste interactif sur la prison de Clairvaux

Jeudi 19 novembre à 19h 30

Conférence de choses de **Pierre Misfud**

Mercredi 26 novembre à 19h 30

Dialogue entre John Giorno et Jean-Jacques Lebel

Événements sur réservation à : reservation@lamaisonrouge.org

Informations sur www.lamaisonrouge.org

Et aussi...

Visites guidées des expositions

tous les samedis et dimanches à 16h (gratuites avec le billet d'entrée)

La «petite visite», visite courte pour adultes et enfants (6 à 99 ans)

tous les mercredis à 14h 30

Séances de contes (4 à 9 ans)

les mercredis 18 novembre, 9 décembre et 13 janvier à 15h

Expositions à venir

Du 9 mars au 9 juin 2016

CERAMIX. Art et céramique de Rodin à Schütte

exposition en deux parties,

en partenariat avec Sèvres – Cité de la céramique

Du 8 juillet au 25 septembre 2016

deux expositions : **Eugène Gabritchevsky** et **Nicolas Darrot**

D'octobre 2016 à janvier 2017

Hervé Di Rosa et ses collections

la maison rouge

président : Antoine de Galbert

directrice : Paula Aisemberg

chargé de la collection : Arthur Toqué
chargé des expositions :

Noëllig Le Roux, assisté d'Anastasia
Krizanovska

directeur technique : Laurent Guy,
assisté de Pierre Kurz, Steve Almarines
et Théa Alberola

équipe de montage :

Lorraine Châteaux, Stéphane Emptaz,
Jérôme Gallos, Charles Héranval,
Baptiste Laurent, Nicolas Magdelaine,
Selim Mohammedi, Emilie Poisson,
Arnaud Piroud, Mathieu Roualo,
Matthieu Sombret, Franck Têtu,
Mykolas Zavadskis

chargée de l'action culturelle
et des éditions : Stéphanie Molinard,
assistée de Laura Rostan Baudé
et Jeanne Mathas

chargée de la communication :

Claire Schillinger,
assistée de Marion Le Cras
assistante : Stéphanie Dias
accueil : Alicia Treminio, Guillaume
Ettlinger

relations presse

Claudine Colin communication,
Pénélope Ponchelet

les amis de la maison rouge

présidente : Elisabeth de Rotalier
assistée d'Aude Quinchon

jours et horaires d'ouverture

- du mercredi au dimanche de 11h à 19h
- nocturne le jeudi jusqu'à 21h
- visite conférence gratuite
le samedi et le dimanche à 16h
- les espaces sont accessibles
aux personnes handicapées

tarifs et laissez-passer

- plein tarif : 9 €
- tarif réduit : 6 €, 13-18 ans, étudiants,
maison des artistes, plus de 65 ans
- gratuité : moins de 13 ans,
chômeurs, personnes invalides
et leurs accompagnateurs, ICOM,
amis de la maison rouge
- billets en vente à la FNAC
tél. 0892 684 694 (0,34 € ttc/min)
www.fnac.com
- laissez-passer tarif plein : 24 €
- laissez-passer tarif réduit : 16,50 €
accès gratuit et illimité
aux expositions, accès libre ou tarif
préférentiel pour les événements

Rose Bakery Culture

Intérieur, by be-attitude

l'exposition Baptiste Debombourg a reçu le soutien de



la maison rouge est membre
du réseau Tram

petit journal : S. Molinard (à partir du
texte de S. Njami pour le catalogue)

**exposition du 17 octobre 2015
au 17 janvier 2016**

la maison rouge

fondation antoine de galbert

10 boulevard de la bastille

75012 paris france

tél. +33 (0) 1 40 01 08 81

fax +33 (0) 1 40 01 08 83

info@lamaisonrouge.org

www.lamaisonrouge.org