

LES  
TEXTES  
DES  
CATALOGUES  
*noir limite*

# LE CORPS A CORPS

## **BERNARD LAMARCHE-VADEL : CORPS C'EST NOIR**

*Noir Limite est certes le vocable sous lequel se sont regroupés trois jeunes photographes : Jean-Claude Bélégou, Florence Chevallier et Yves Trémorin ; mais ce pourrait être aussi l'objet idéal de leur commune démarche. Photographier, ce qui suppose le matériau lumineux mais pour y être au centre de la nuit la pire, celle de l'interdiction de voir. Travail d'approche pour une nuit en deux parties qui coïncident comme le baiser de deux obscurité complémentaires ou les deux versants d'une même noirceur. Les photographies réunies sous le titre «corps à corps» représentent l'approche qui seule est figurable de ce qui n'a pas de figure : le lien sexuel. Mais peut-être parce que ces oeuvres embrassent vraiment leur objet : ce qui ne peut être vu, elles subissent une translation logique d'une certaine manière sous l'ordre de ce qui ne doit pas être vu. La jouissance embrasse la loi, l'infigurable dans les bras de l'anonyme, l'innommable joint à l'interdit, le plaisir dans les tenailles de la censure. Ces oeuvres n'ont jamais pu être vues publiquement, je ne ferai pas l'histoire somme toute dérisoire de leur interdiction de paraître ; depuis la censure du livre de Pierre Guyotat, l'expression de l'interdiction n'empreinte plus le chemin du décret qui débouche sur la place du ridicule, le chemin est désormais plus sûr, plus ombragé et plus vicieux ; chacun, et il s'en est trouvé plusieurs, pour manifester que cette oeuvre méritait un décret, cela suffit pour dire le rôle éthique assumé par ces images et de ceux qui ont le mérite très grand de leur offrir un lieu pour être vues. Ceci étant, la censure est une grande, belle et précieuse manifestation puisqu'elle est en réalité l'horizon interne de toute oeuvre d'art réussie et les fonctionnaires de la culture méritent d'être embrassés pour avoir su discerner ce noir revers constituant cet effort vers la limite du visible dans les oeuvres en cause.*

*Pourquoi cette trilogie, puisqu'il s'agit d'une oeuvre de la coïncidence de trois points de vue, fut-elle ainsi ressentie comme subversive. A mon avis deux raisons au moins lui ouvrent la voie du purgatoire, sinon de l'enfer. D'abord la pratique intensive du morcellement du sujet, des sujets ; la brutalité d'un rapècement d'organes et de membres, de lieux et de fonctions du corps sans plus de hiérarchisation. La photographie dite pornographique peut figurer toutes les contorsions imaginables mais pour conserver sa signification (d'agent d'identification), elle protège et souligne d'abord une vision rationnelle de la topographie corporelle autour de la représentation de l'acte sexuel. Dans ce domaine il s'agit toujours de faire valoir l'illusion d'une performance de la visibilité qui encadre en priorité la bonne distance entre la scène et celui qui regarde.*

*L'oeuvre du groupe Noir Limite frappe trop souvent la représentation d'inintelligibilité des rapports topographiques pour pouvoir figurer dans le domaine pornographique classique, mais ce faisant elle compromet le regard du spectateur dans l'intimité du délire des corps, et recherche des équivalents visuels non des représentations mais des sensations de l'étreinte sexuelle. Telle est à la fois son innovation et la raison de sa malédiction. Mais aussi une oeuvre vaut autant par elle-même que par son titre et sa signature. Que le nom d'une femme soit compromis entre celui de deux hommes dans une oeuvre qui montre ça, dominant en le signant ce lien auquel il ne lui est encore permis que de se soumettre est toujours très mal vu, au point qu'il se pourrait bien que ce soit cette maîtrise irruptive qui ait rendu si longtemps ce corps à corps invisible.*

*Enfin dans cette persévération sérielle d'un même sujet sans doute ce qui est particulièrement troublant demeurent les trois temps distincts dénotant des points différents. Violence de Trémorin, picturalité de Chevallier, tendresse subtile de Bélégou, trois manières de prononcer la dérive d'un sujet inqualifiable pour et dans la lisière qui le constitue par approche autant que par désagrégation.*

**Bernard Lamarche-Vadel, Septembre 1989.**

# *noir limite*

*corps à corps*

# LA MORT

## **BERNARD LAMARCHE-VADEL : NOIR LIMITE**

*Ces gestes qui consistèrent, ici ou là, à soustraire de la vue de tous ces images ou quelques-unes d'entre elles; ces gestes de censure je les veux croire appartenir au passé. Gestes inappropriés de protection des hommes de leur Inéluctable' devenir, de leur irréductible condition Que la mort nous ronge aujourd'hui et chaque jour, et que blessés nous le soyons tous plus ou moins, c'est le signe de l'homme que de le savoir autant que de vouloir l'ignorer. t*

*Les années 90, je le suppose et je le souhaite, vont être des années de réinvention des proximités de l'homme. Le discrédit impressionnant qui est le sort de l'ensemble de la classe politique le dit ouvertement : nous ne voulons plus de ceux qui nous ont intérieurement civilisés contre nous-mêmes, nous rejetons ceux qui nous ont éloignés de ce que nous sommes; tous ces hommes forts et très abstraits qui confisquent journellement notre vie, notre mort, nos blessures, nos souffrances, la misère, sous des déclarations de gestion ou des gesticulations cosmétiques, c'est simple et c'est ferme, nous nous en détournons pour aller par le chemin qui mène à nos vrais alentours, à nos proximités quotidiennes grosses de la mort aussi qui à force de n'avoir plus de logement dans des images est devenue l'image de trop de vies Que la mort soit encore la vie et non que la vie soit déjà la mort, voilà le devenir auquel nous sommes, et c'est heureux, d'une certaine manière condamnés.*

*Le Groupe Noir Limite s'est donné pour mission de constituer son oeuvre sur la lisière de ce qui est figurable. Que la censure sous sa forme instrumentale et brutale l'ait atteint est regrettable certes, mais rien n'est censurable aujourd'hui que parce que tout le reste est déjà censuré : l'homme, séparé de lui-même, de son espèce et de sa fin par la puissance active contre lui des chiffres. Que cette oeuvre manifeste au présent l'abolition virtuelle inéluctable de chacun, que la mort soit par le génie propre de la photographie notre passé, notre présent et notre devenir, voilà vérité difficile à soutenir qui méritait aux yeux de certains l'interdiction. Mais cette interdiction, promontoire du désir de soustraire et d'effacer, outre qu'elle révèle l'efficacité de ce qui est révélé, révèle aussi que l'espèce entendait encore se défendre de sa condition; signe instructif pour chacun que l'espèce allait à sa perte en se niant quant à son destin, en niant l'image de ce dernier.*

*Préparons ensemble la bonne mort de chacun, c'est aussi affaire d'images acceptées, défendues, supportées par tous.*

*Bernard LAMARCHE- VADEL*

*noir limite*

*la mort*

## **JEAN-CLAUDE LEMAGNY : LA MORT**

*On a souvent dit que la photographie entretenait un rapport profond avec la mort.*

*Photographe quelqu'un c'est le figer sur place, le pétrifier en image tel qu'il a été et ne sera plus jamais. André Bazin y a vu une momification et les reporters savent bien que leur geste décisif s'apparente à celui de tirer.*

*Le temps du photographe - nous a dit Jean-François Chevrier - est le futur antérieur. La pensée de celui qui appuie sur le bouton est fondamentalement un « cela aura été » culbutant l'être visé à la fois dans la mort et dans le souvenir. Et Walker Evans a écrit «le photographe est impliqué dans ce à quoi n'importe quel moment du présent ressemblera, lorsqu'il deviendra du passé ».*

*Car, et à l'inverse de ce que nous croyons souvent, la mort n'est pas devant nous à nous attendre. Elle est derrière nous, à nous rattraper. Tout ce qui est dans le passé lui appartient et notamment toutes les photos. La mort nous suit et gagne chaque jour un peu plus de terrain, jusqu'au jour où elle nous mettra la main sur l'épaule...*

*Si on ne peut, pas plus que le soleil, « regarder la mort en face » c'est qu'elle est derrière. Et chaque photographie, conservant un instant du passé, est une petite fenêtre soudain ouverte sur le royaume immense de la mort. Chaque photographie est au fond un objet insoutenable puisqu'il nous fait voir ce qui n'est plus, qu'il nous permet de contempler tranquillement ce qui est, en vérité, devenu invisible. Dans notre univers de consommation et d'aliénation, la photographie, si vulgarisée et prostituée soit-elle, continue de faire rôder l'inquiétude d'un au-delà.*

*Le groupe Noir Limite ne nous parle pas ici de cette mort dans le temps, liée à l'instantané photographique. Il nous parle de la mort comme forme et matière lorsqu'elle se dit à travers les formes et la matière des photographies. Il ne s'agit plus de la mort comme idée abstraite mais de la mort comme apparence concrète.*

*La chair de la mort c'est la décomposition. Dans son beau livre « l'Automne du Moyen-Age » l'historien Huizinga a montré comment cette époque qui ne s'est pas vue naître (le Moyen-Age s'est très longtemps pensé lui-même comme un prolongement de l'Antiquité) s'est vue mourir. En témoignent les sculptures et les peintures de « transis » rongés de vers dans lesquels le temps des cathédrales s'est regardé pourrir.*

*Pensons que cette mort comme horreur absolue ne pouvait être ressentie que dans un monde de chrétienté. Le christianisme a, entre presque toutes les religions, ce caractère très particulier et, au fond, très étrange, que Dieu y est du côté de la vie et contre la mort. Dieu n'y prend pas la responsabilité de la mort, il la combat et s'y débat, comme chacun d'entre-nous. Le Christ était un être parfait mais - nous dit Saint Thomas d'Aquin - lorsque son cadavre resta un jour et deux nuits dans la tombe l'imperfection était en lui.*

*Dans la plupart des religions l'axe de la divinité n'est pas placé du côté de la vie mais à la jonction de la vie et de la mort. Comme si les hommes ne s'étaient aperçus que tardivement qu'il fallait choisir.*

*Le couple vie-mort apparaît originel et indéfaisable. En effet, le propre du vivant est de devoir mourir et le propre du mort est de permettre la vie. Les Aztèques sculptaient des masques squelettiques d'un côté, joufflus et souriants de l'autre. Leurs statues hérissées de crânes et de tibias, qui nous effraient et nous font parler « d'images de la mort » étaient aussi bien l'image d'une divinité bienveillante et protectrice, maternelle, la Terre source de toute fécondité.*

*C'est dans cet axe de l'ambiguïté de la mort comme matière que se sont placés les photographes*

*de Noir Limite. Ils nous parlent de la mort au contact de la vie, juste après ou juste avant, ou mêlée à la vie par la force des symboles.*

*Yves Trémorin, par un regard d'une précision extrême, nous montre ces pieds, ces mains, ces membres et ce visage figés, gonflés par la mort récente et rendus à une plénitude sculpturale avant que le grouillement des vers ne viennent s'en emparer. Comme si le temps s'était réellement un moment arrêté pour eux, les figeant selon les purs volumes dans l'espace qu'ils ont toujours été mais que l'écoulement de la vie et du mouvement nous faisait oublier.*

*Jean-Claude Béléguou ose affronter les épousailles de la chair et de la terre, leur étroite intimité. Ce n'est pourtant pas une horreur négative qui se dégage de ces images évidemment difficiles. C'est l'impression d'une fécondité déjà là présente et irrésistible et la noire pureté des limons et de tous les humus.*

*« Lorsque se lèveront dans les champs d'épandage  
Tant de martyrs jetés dans les égouts de Rome »  
Charles Péguy*

*La mort parfumée et coquette de Florence Chevallier, cette mort fardée et fleurie, est ici la plus effrayante et la plus ambiguë. C'est une mort baroque et perverse où les jolies couleurs ne sont là que pour nous rappeler que les chairs sont en train de devenir verdâtres et où les guirlandes de roses nous disent « qu'elle est là qui rôde, l'incroyable odeur aigre-doux de la mort » (Céline)*

*Dans ce « dit des trois morts et des trois vifs », Noir Limite pose une fois de plus l'éternelle question : « Mort, où est ta victoire ? » Et ce qui est opposé ici à la mort n'est ni une hypothétique survie, ni même la fécondité qui passe par le retour du grain à la terre. C'est une sensualité profonde et robuste qui assure les aspects les plus terribles de la mort comme elle est capable d'assumer les aspects les plus rudes de la vie.*

*Nietzsche a dit « le sens du tragique augmente et diminue avec la sensualité ». Ce qui réunit la mort et la vie en les dépassant c'est la splendeur des formes matérielles qui nous entourent et qui vont toujours se transformant de l'une en l'autre. Par sa nature temporelle la photographie nous rappelle l'universelle présence de la mort, par sa nature sensuelle elle nous fait sentir que la mort n'est qu'une péripétie de la vie qui la déborde et l'emporte à son rythme.*

*Jean-Claude LEMAGNY, conservateur en chef au Cabinet des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque Nationale*

## JACQUES HENRIC : LE TRIO INFERNAL

« De nos jours l'abattoir est maudit et mis en quarantaine comme un bateau portant le choléra ».  
Georges Bataille

Voilà, il a encore sévi ! Le lieu du crime : entre « abattoirs » et « cathédrale ». Plus exactement en plein « abattoirs », en pleine « cathédrale ». Côté enfers, et côté Paradis, mais en même temps, dans le même geste, dans le bref coup de feu du même déclic, au sein du même passage en rafales de la même nuit.

Pouvait-il, le diabolique trio, rêver meilleur espace ? Le lieu où les corps tombent confondu avec le lieu où les corps ascensionnent; où les corps de pourriture se transmuent en corps de gloire, en corps de résurrection. Abattoirs, cathédrale : le « noir saint Paul», comme l'appelait Nietzsche, entre une harangue à Ephèse, un coup de gueule à Millet, une prophétie à Rome, a dû, de nuit, traîner ses sandales dans les docks et les entrepôts du Havre, préparant ainsi le terrain à ce trio de sataniques voltigeurs qui, depuis quelques années, se portent, toujours vers les points les plus sensibles, les plus menacés, les plus dangereux. du front. Car c'est bien d'une guerre qu'il s'agit, d'une guerre un peu spéciale, certes, mais une guerre, puisque en cette ligne de front où canardent mes trois fantassins d'élite - j'ai nommé Florence Chevallier, Yves Trémorin, Jean-Claude Bélégo - , des corps doivent chuter avant de se mesurer à une possible éternité. Dans la cathédrale-abattoirs, il est question, je le rappelle, de rien de moins que la mort

C'est une histoire très ancienne. Dès Lascaux, dès les premiers admirables vagissements de l'art, les clichés pris par l'homme parlent de ça, que de ça : les corps, l'érotisme, la mort. Des sexes de femmes, des hommes qui bandent, des animaux et des humains qui se vident de leurs entrailles. D'entrée, le programme est annoncé. Relire Bataille sur cette question : «L'humanité entière a vécu dans le sentiment d'un inintelligible lien de la volupté et de la mort », « Nous le savions pourtant, le secret de la mort est l'excessive jouissance de la chair (...) ; le bonheur de la mort jouit». Si vous en doutez, regardez sans plus tarder le visage souillé ou le corps arqué, sexe en premier plan, de cette femme photographiée par Jean-Claude Bélégo ; laissez-vous glisser dans ce puits de douceur terrible, sans fond, que vous ouvrent les photos d'Yves Trémorin, et où vous pourrez caresser la dure peau de ces mains pacifiées, l'orteil de ce très vieux pied de cadavérisé; voyez Mère Florence Chevallier, Sainte Chevallier Florence, voyez la vierge et archi-femme, la fleurie, la mariée, la future gravisée, l'ancienne accouchée, la bénite, la couronnée, la voilée ou dévoilée, l'intacte et la meurtrie, la pure et obscène et profanée (de pro-fanum : mise au devant de l'enceinte sacrée, en l'occurrence la mort) et sauvée entre toutes Florence Chevallier qui elle, parce qu'elle est femme, se veut (et se peut) aussi bien derrière que devant la lentille de son objectif s'installe en corps des deux côtés du miroir, en exposante et exposée, offerte et offrande, toute en représentation, fardée, peinturlurée, décorée, mise en scène, opaque simulacre jouant la mort et jouissant muettement de ce jeu.

L'érotisme, la mort : comment, par un geste d'art ou d'écriture, rester au plus près de la « diabolique coïncidence » (Bataille) de ces deux sombres planètes ? Je dirai que c'est ce qui décide de la valeur d'une oeuvre, artistique ou littéraire. Les premiers travaux de Florence Chevallier, d'Yves Trémorin, et de Jean -Claude Bélégo sont éloquentes : le corps humain, et sans délais, sans détours. Le corps, c'est l'âme mise en forme, incarnée, affirment les premiers Pères de l'Eglise. Pourquoi tergiverser, perdre du temps, photographier des clairs de lune, des massifs de rhododendrons, le flou d'un ciel... Tout de suite à l'essentiel. Normal que s'étant rencontrés, les trois casse-cou (car c'est casse-cou de se pointer ainsi sur un terrain où la lave en ébullition est toute proche), se soient reconnus, compris et groupés. Deux hommes, une femme... Efficace trinité.

D'autant qu'en accord sur l'essentiel, aucun des trois ne ressemble aux deux autres. Chaque oeil a ses fossés, ses abîmes. ils peuvent exposer ensemble parce qu'ils se sont préalablement exposés, par corps interposés, dans la plus douloureuse et la plus jouissive des solitudes.

Yves Trémorin. La mort ne se lit qu'aux extrémités. Un pied, une main, le blanc d'un oeil tourné vers son dedans, une peau ridée, tannée, un ongle mal incarné dans ce qui fut verbe bien incarné et qui retourne, en beauté, à ses origines soufflées. Il y a une lumière spécifique de la mort et des extrémités. Une lumière qui vient de l'intérieur et que capte Trémorin, comme ferait à la fois le plus intuitif et le plus savant des sourciers

Jean-Claude Bélégo. Et poussière tu retourneras poussière. Mais, dans sa sagesse, l'Ecclésiaste n'a pas prévu qu'avant la sèche poussière, il y aurait l'humide, l'humus, la terre, le charbon gras, la boue, et l'accouplement érotique de ce corps de femme avec les mille éléments décomposés Tout ce qu'il y a de pénétrable, de velu, de tendre, par la terre et la mort sera attendri et pénétré Le ventre est pris la chevelure, un sein, l'entour de la bouche, la raie des fesses ; les jambes s'écartent, accueillantes, généreuses à la terre, ô la nuit, à la mort, la vulve est entrouverte, tout le corps appareille pour un dernier Cythère. C'est du Rodin à l'envers. Le nu réembarque pour une glaise dont il n'est pas sorti Ce n'est pas une fin c'est un commencement Pas une mort. Un acte d'amour.

Florence Chevallier. Je suis ce vrai corps - là, et ce corps -là, et ce corps - là, vrai vivant et faux mort dans une vraie mort jouée d'en deçà et d'au delà la mort. Je me déguise comme tous les morts qui pour faire la fête se font la tête effondrée, les mains croisées, les bras relâchés, les yeux fermés ou renversés, les lèvres ouvertes de tous les morts qui miment et trompent la mort. Je mime avec outrance car la mort c'est kitsch. Fleurs, fourrures, bougies, bijoux, fards, voiles, tentures... Vous pensiez que ces seins là, ces hanches là, cette toison là ne faisaient pas partie du tableau stéréotypé de la mort? Allons, allons !... Eduquez-vous jeunes gens! Elle se dévoue, Florence Chevallier. Faut-il tout leur expliquer à ces gamins!

Voilà une image sainte, et elle veille sur nous. Amen.

Trio infernal? Oui, mais en étape ici au Havre, dans cet abattoir-cathédrale, pour un prochain reportage photographique sur, qui sait... la vie au Paradis...

Jacques HENRIC

une place à part et irréductible. Pour nous, ces volumes sont à la fois eux-mêmes et au-delà d'eux-mêmes, tant la relation que nous y avons est, et d'une façon incontournable, particulière. En photographie, l'expérience de Steichen mettant rigoureusement au point les fruits qu'il laisse respirer un jour et une nuit sous son objectif ouvert, fut peut-être une lointaine préfiguration de ce qui se passe aujourd'hui.

La présence envahissante, le poids, la chaleur, le tremblement imperceptible mais profond des chairs, furent donc un défi exceptionnel jeté à l'art. Et ce n'est pas par hasard si les artistes de la Renaissance et des âges classiques l'exprimèrent par les ombres. L'absence, la négation, la bascule dans le néant, au bord extérieur de la lumière, devint le moyen idéal pour faire sentir le débordement originel de toute viande gonflée de vie. A la fois pour l'exprimer et pour le contenir.

Car au cœur de la relation entre l'esprit et la chair, nous trouvons, bien sûr, la sexualité. Or, l'art concerne les formes en tant que formes, non nos impulsions ni nos besoins. C'est insulter l'art que d'en faire un moyen de libération ou de répression des moeurs. Sa question n'est pas là. Mais il n'est guère facile d'empêcher un intérêt vital d'envahir un territoire où il n'a rien à faire. Conscient de l'écueil, les artistes de la Renaissance inventèrent le nu idéal, le nu synthétique, arrangé, objet de contemplation culturelle sans trop être moyen d'assouvissement. A l'époque néo-classique, ce nu à la fois réaliste et stylisé atteignit des sommets de la froideur. D'où l'écroulement moral de Canova devant les marbres du Parthénon soudain révélés : toute sa vie il s'était trompé, les Grecs, eux, "savaient regarder la nature".

La photographie ne sait rien faire d'autre. Repartant des rencontres de la chair et de l'ombre, elle se retrouve devant les mêmes problèmes que ceux de la Renaissance. Mais elle va devoir les résoudre autrement, car l'idéalisation ne lui est guère permise (même si le mythe lui est ouvert, nous y reviendrons) et le mieux est pour elle d'avouer, de dire la vérité, toute la vérité. Si la photographie, comme art, n'a pas plus que les autres arts à se mettre au service de l'assouvissement, elle doit légitimement, par nature, ne pas contourner la charge de sensualité inhérente à la réalité de la chair. Il ne s'agit pas de s'arrêter avant mais d'aller au-delà. Il s'agit d'assumer la brutalité du fait pour atteindre à la force des formes. Grand est le danger de manquer d'élan et de s'arrêter en route. Les exemples de situations intermédiaires complaisantes ne manquent malheureusement pas. Mais l'un des grands projets du groupe *Noir Limite* est d'accepter la totale vérité de la chair pour la transmuter en la plus intense présence des formes dans l'image photographique.

Jean-Claude Bélégué l'exprime magnifiquement : "La simultanéité de la profondeur de la surface de la peau et de celle de la photographie. Une surface, une matière à vif, à nu, une surface qui dise ses entrailles". Une fois de plus, c'est le rien n'est plus profond que la peau de Nietzsche



Jean-Claude Bélégué

qui se révèle le maître mot de la photographie. L'excitation des épidermes est pleinement acceptée parce qu'elle est aussitôt transcendée dans les balancements profonds des volumes. La photographie rejoint la sculpture, placée à l'autre bout des arts, parce qu'elle connaît, elle aussi, l'ascétisme du toucher. Mais chacun a son chemin. Chez Bélégué, tout s'ordonne autour d'une grande courbe tendue, dans un effort douloureux pour s'arracher à soi-même. Tels sont les esclaves de Michel-Ange. Avec en contrepoint ces mains qui s'agrippent, comme cherchant en vain à saisir au passage le violent flux qui arque les masses. Chez Florence Chevallier, le mouvement essentiel est plus secret. Ce ne sont plus des grandes lignes qui dessinent des profils, mais une éclosion venue du noir ambiant. Par l'effet du miroir, ses figures semblent naître de la profondeur des eaux. Au dessin nerveux, par le contour, de Bélégué, s'opposent ses volumes par taches de lumière s'irradiant de leur sommet. Ce n'est plus Michel-Ange, c'est le Tintoret. Mais Trémorin s'oppose à son tour par la continuité de ses volumes modelés comme ceux d'un bas-relief, modulés dans la matière du gris, continuant absolument son précédent travail sur les photos froissées et rephotographiées. Tous ces défoncements qui pourtant ne violent pas la masse : c'est Rodin.

Que l'évocation de ces grands noms ne fasse pas sourire. Je n'ai aucune prétention à forcer les jugements de l'histoire. Mais j'évoque plutôt une inquiétude : est-il normal que des oeuvres si récentes renvoient à des exemples si lointains ? La question ne manquera pas d'être posée. Ce n'est pas seulement une même recherche plastique mais une certaine atmosphère poétique qui relie ces trois auteurs, par delà leurs différences. De l'ombre ont resurgi les aventures des Dieux. Des combats de Titans, des enlèvements des Sabines (chez Florence



Chevallier notamment). Pourtant, ces images ne renvoient pas directement à des textes de la légende ou de la mythologie, comme le faisaient les tableaux anciens. Le charme littéraire est resté collé au passé, mais un art ressuscité, qui évoque des fictions. Lié à ce violent retour de l'incarnation, que favorise le réalisme photographique, se révèle une étrange aptitude à illustrer un monde imaginaire. Comme les Arcadies et les Olympes des vieux maîtres, elle relie secrètement des visions et des styles particuliers. Le jeu des formes n'est pas seulement une démonstration expérimentale, comme si souvent dans l'art moderne. Comme dans l'art classique, il convoque un univers fictif et poétique commun. Même sans se nommer, le mythe est de retour. Ainsi chaque artiste ne serait plus claquemuré dans sa propre recherche, à la fois désespérément et complaisamment solitaire. Le retour des groupes, comme *Noir Limite*, en serait un signe. La photographie, à force d'être en retard, est peut-être en train de réapprendre aux artistes à explorer des territoires communs de l'imaginaire. Elle ne peut le faire que parce qu'elle atteint elle-même une maturité. De là mon inquiétude : va-t-il falloir abandonner l'argument commode de la photographie comme pur espace d'expérimentation ? Bien d'autres exemples (Kiuston Hallé, Yves d'Ans, Minot et Gormezano, Lenni Van Dinther, Xavier Navatte, Marlo Broekmans, etc.) convergent vers ce même univers fictif qui doublerait celui-ci. Chacun à sa façon. Ce qui me frappe, c'est que des oeuvres qui tourment résolument le dos au questionnement incessant, répétitif et systématique de l'art conceptuel soient d'elles-mêmes si puissamment questionnantes.

Jean-Claude Lemagny

Conservateur à la Bibliothèque Nationale  
Membre des Cahiers de la Photographie

## CLICHÉS n°45

Jean-Claude Lemagny, *Noirs et Mythes, Clichés n°45*

« Parlant du groupe des XV, j'ai dit plus haut que le temps des groupes était terminé. Le Groupe Noir Limite m'a fait mentir. Groupe exemplaire qui sait unir la réflexion au travail et maintient le juste équilibre entre le projet commun et les talents individuels. Il doit batailler pour se ménager des espaces d'exposition ; car il a toujours voulu se placer par rapport à la vie des formes et non à celle des milieux de l'art, dont il n'a que faire et moi non plus.

Sans leur faire de peine, je voudrais dire à Bélégué, Chevallier et Trémorin que les scandales dont ils ont parfois pâti étaient de vrais scandales. Bien sûr cette pudibonderie est hypocrite et ridicule, et les intentions de Noir Limite sont pures. Mais au fond, le problème est réel : devant certaines personnes et dans certaines circonstances, certaines images peuvent choquer au point de gommer toute approche artistique.

Je n'étais pas tout à fait sincère lorsque je prenais ma plume pour défendre le groupe au nom de mes devoirs d'intellectuel solidaire. Mais c'est cela qui est admirable : un scandale encore authentique alors qu'il n'y en a plus que des faux car réservés à ceux qui sont prêts à tout accepter et qui ne choisissant plus rien, réduisent l'art à néant.

Depuis un an je m'interroge. Il faut toujours s'interroger. Mais là je le fais de façon redoublée. Je m'interroge sur ma propre interrogation.

Dans la mesure où le métier de conservateur ne se confond pas totalement avec celui de manutentionnaire, il suppose un engagement en faveur des oeuvres. En l'occurrence il s'agit de participer à la défense de l'art photographique dont chacun connaît le statut incertain et menacé. Et l'habileté est alors de retourner la situation : justement parce qu'elle n'est pas encore un art reconnu, établi, accepté par tous, la photographie est un merveilleux champ d'expérience sur les limites et les renouvellements possibles de l'art. l'incertitude de son statut devient son plus grand trésor ; sa fragilité fait sa force et une dialectique toujours en réserve permet de faire de cet art en retard (bien plus que le cinéma son cadet) le modèle des conduites d'avant-garde. C'était paradoxal, brillant et, par dessus le marché, juste, donc commode. Trop commode.

Le constant ridicule du critique est qu'au moment où il pense enfin avoir élaboré un système de pensée pour convaincre les béotiens, la création s'en va ailleurs et le contredit. Le critique n'a plus qu'à planter là sa théorie et courir après l'art tel qu'il se fait. L'art, comme le réel, est ce qui toujours déborde.

En résumant énormément les choses, disons que la création photographique contemporaine se trouvait tendue entre deux pôles. Pour coller de plus près aux oeuvres, appelons-les Robert Franck et William Klein. Le pôle Franck est celui de la solitude de l'instant vécu, le pôle Klein est celui du surgissement des formes saisies. Pour reprendre les termes définis par Gilles Mora, Franck est plutôt tourné vers le photographié : la vie est ainsi, et Klein vers le photographique : les images en sont ainsi. Mais ce qui unit profondément les deux c'est que l'esprit est lié au temps, à l'instant. Jusque-là, la conscience n'en avait pas été parfaitement prise. Le monde du cinquantième de seconde n'est pas celui de notre durée. La réalité y bascule dans l'énigme et les formes dans un système d'ombre et de lumière plus ou moins reconnaissable. A part ce point, l'instant, la photographie partage beaucoup de problèmes communs avec les autres arts du visuel.

Il fallait en arriver jusqu'à ce seuil : la photographie authentique s'avoue comme empreinte lumineuse en l'instant. Elle n'est que cela. Le moment est venu pour elle, comme pour la peinture avec Cézanne, de se contenter humblement de n'être que ce qu'elle est, d'accepter de se réduire à sa pauvreté objective. La peinture n'est rien que des touches de couleurs posées par un pinceau, la photographie n'est rien d'autre que l'enregistrement de variations de luminosités. La voici nue. Mais ce seuil s'ouvre vers autre chose. Il est fin et commencement. La photographie n'est pas restée coincée et condamnée, par une trop étroite définition d'elle-même, à des expériences toujours recommencées sur les hasards des rencontres. Parallèlement cheminait une tendance bizarre, à première vue un peu perverse : la mise en scène. Tout était renversé et sens dessus

dessous : la photographie n'était plus le jaillissement d'un éclair préservé par sa brièveté même mais le résultat d'une élaboration intérieure en vue d'un long regard rêveur. Le moment du déclin n'était qu'un passage technique obligé, mais d'un intérêt infinitésimal, entre deux méditations visuelles : de l'ordre de l'imaginaire plus que de l'ordre du contemplatif. L'accent était de moins en moins sur la particularité d'un instant du réel, de plus en plus sur la nécessité de durer dans l'esprit. Comme toujours en photographie, et même comme souvent en peinture, avait lieu une mise en suspens du temps. Mais alors ce n'était plus la coupe mais le prolongement qui devenait essentiel, et parfois très ennuyeux.

Il fallut subir des fabrications glacées, qu'aggravaient encore des explications écrites plus ou moins énigmatiques car, évidemment (et c'est l'un des dogmes de l'époque), <<elles ne devaient pas avoir de rapport direct avec l'image>>. Du jailli au figé, le progrès n'était pas évident.

Mais autre chose cheminait encore la sensualité. L'envie d'y toucher, disons le, et même si c'est défendu par le gardien du musée. L'envie de palper celle qui, après tout, fait qu'une nature morte de Chardin est meilleure que n'importe quelle bonne nature morte de son temps, celle qui est indétachable de l'art entier de la sculpture. La matière dont sont faites les photos, malgré sa minceur, malgré son lisse, devenait tactile.

De la conjonction entre mise en scène et sensualité des surfaces, une photographie autre vient de faire irruption. Une photographie du mythe, une photographie dont les pouvoirs de donner illusion ne sont utilisés ni pour tromper (ça c'est toujours mauvais) ni pour remettre en question notre vision paresseuse, mais pour incarner nos rêves. Voici le mot, un peu grandiloquent mais inévitable : incarnation. Tout art n'existe que dans une incarnation. Jusque là, la photographie cherchait la sienne, de-ci, de-là, un peu en douce et sans trop oser avouer si grave lacune. Le bout de chemin fait auprès de l'art conceptuel lui avait permis de se mieux faire connaître tout en éludant la question. Mais il fallut en venir là, car le rêve appelle la chair et la chair appelle le rêve.

Dans les oeuvres du groupe Noir Limite, il s'agit bien du sens le plus précis du mot incarnation : la mise en chair. Plus que la pierre ou le bois, qui sont aussi matières et lieux possibles d'incarnation, la chair l'est par excellence car elle est en continuité avec l'esprit, inextricablement mêlée. Que nous ne sommes rien d'autre que de la chair fait que, d'un différent point de vue, nous ne sommes aussi, et de part en part, qu'esprit. Mais voilà : la photographie n'est pas de la viande. Tout au plus du jus de viande, de la gélatine, et des grains d'argent. Et les grains d'argent pour notre oeil, ça fait du noir. Le rapport fondamental est ici entre la chair et le noir.

Dans la photographie comme dans la réalité, l'ombre et la lumière n'existent pas l'une sans l'autre. Cependant, dans la réalité, c'est la lumière qui, bien qu'impalpable, est matérielle : sa vitesse, son intensité se mesurent. Alors que l'ombre n'est qu'une absence de lumière, négativité absolue. Mais en photographie, c'est le contraire. L'ombre ne peut y exister sans la lumière mais, l'image faite, c'est d'abord elle qui la constitue, qui est première, qui définit les formes. Certes, par rapport au dessin, il est en photographie une sorte d'égalité en équilibre instable entre ombre et lumière, ce que confirme l'effet négatif-positif. Le dessin peut dire les volumes par l'ombre sans se soucier de l'incidence de la lumière. Ainsi longtemps jusqu'à la Renaissance. Que la lumière et l'ombre bougent ensemble et dépendent strictement l'une de l'autre constitue un système qui, depuis le Quattrocento, présage la photographie autant que le fit la perspective de Brunelleschi. Reste qu'aujourd'hui le mouvement profond de la photographie, du photographique, est de reconnaître l'antériorité ontologique de l'ombre dans l'image. La photographie disait Raoul Hausmann, est mélanographie : l'art de constituer des formes avec du noir.

Et si la photographie se trouve enfin un corps, et une chair, c'est dans le noir de l'ombre qu'elle pourra la trouver. Seul ce noir possède l'intime vibration qui est le propre de toute chair, et même si cette vibration ne peut avoir lieu sans le voisinage et l'intrusion de la lumière. Le réalisme de la photographie provient en somme de ce que les rapports de priorité entre ombre et lumière y sont inversés.

Nous y revoilà donc, dans ce dialogue originel : la chair et le noir. Rencontre de ce qui est le plus sensuel, objet et moyen de la sensualité, la chair, et de ce qui est le plus sévère, le plus austère, ce qui retient tout et ne rend rien : le noir. Et une fois de plus, il nous faut remonter à la renaissance. Ce n'est nullement par hasard que les peintres multiplieront alors les nus. Il serait puéril d'y voir l'effet d'une émancipation des moeurs, d'ailleurs quasiment impossible à évaluer. La raison

profonde est que le nu offre une sorte d'exagération du volume. Avant la Renaissance, avant la perspective, avant le dessin par les ombres et les lumières liées entre elles, l'art avait très bien su faire sentir les volumes. Dans les mosaïques byzantines les volumes sont d'une force restée inégalée. Mais l'art n'avait jamais abordé ce problème que le nu est un super-volume. Même s'il en montrait, ce n'étaient que des nus graphiques ou frileux. Souvent plus près d'ailleurs de la vérité de nos pauvres corps que des chairs opulentes de l'art classique. Mais l'immense apport de Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, fut de se mettre en face de la chair comme volume. Car elle n'est pas un volume comme les autres ; elle rayonne ; elle est enrobée d'une aura, elle est en même temps elle-même et au-delà d'elle-même. Parce qu'elle est en continuité avec l'esprit, la chair n'est pas une étendue ordinaire. Parmi nos rapports aux formes, notre rapport au nu occupe une place à part et irréductible. Pour nous, ses volumes sont à la fois eux-mêmes et au-delà d'eux-mêmes, tant la relation que nous y avons est, et d'une façon incontournable, particulière.

En photographie, l'expérience de Steichen, mettant rigoureusement au point les fruits qu'il laisse respirer un jour et une nuit sous son objectif ouvert, fut peut-être une lointaine préfiguration de ce qui se passe aujourd'hui.

La présence envahissante, le poids, la chaleur, le tremblement imperceptible mais profond des chairs, furent donc un défi exceptionnel jeté à l'art. Et ce n'est pas par hasard si les artistes de la Renaissance, et des âges classiques l'exprimèrent par les ombres. L'absence, la négation, la bascule dans le néant, au bord extérieur de la lumière, devint le moyen idéal pour faire sentir le débordement originel de toute viande gonflée de vie, à la fois pour l'exprimer et le contenir. Car au coeur de la relation de l'esprit et la chair, nous trouvons bien sûr, la sexualité. Or, l'art concerne les formes en tant que formes, non nos impulsions ni nos besoins. C'est insulter l'art que d'en faire un moyen de libération ou de répression des moeurs. sa question n'est pas là. Mais par ailleurs, il n'est guère facile d'empêcher un intérêt vital d'envahir un territoire où il n'a rien à faire. Conscient de l'écueil, les artistes de la renaissance inventèrent le nu idéal, le nu synthétique, arrangé, objet de contemplation culturelle sans trop être moyen d'assouvissement. A l'époque néoclassique, ce nu à la fois réaliste et stylisé atteignit des sommets de la froideur. d'où l'écroulement moral de Canova devant les marbres du Parthénon soudain révélés : toute sa vie il s'était trompé : les Grecs, eux, <<savaient regarder la nature>>.

La photographie ne sait rien faire d'autre. repartant des rencontres de la chair et de l'ombre, elle se retrouve devant les mêmes problèmes que ceux de la Renaissance. Mais elle va devoir les résoudre autrement, car l'idéalisation ne lui est guère permise (même si le mythe lui est ouvert, nous y reviendrons) et le mieux est pour elle d'avouer, de dire la vérité, toute la vérité. Si la photographie, comme art, n'a pas plus que les autres arts à se mettre au service de l'assouvissement, elle doit légitimement par nature, ne pas contourner la charge de sensualité inhérente à la réalité de la chair. Il ne s'agit pas de s'arrêter avant, mais d'aller au-delà. Il s'agit d'assumer la brutalité du fait pour atteindre à la force des formes. Grand est le danger de manquer d'élan et de s'arrêter en route. Les exemples de situations intermédiaires complaisantes ne manquent malheureusement pas. Mais l'un des grands projets du groupe Noir Limite est d'accepter la totale vérité de la chair pour la transmuier en la plus intense présence des formes dans l'image photographique.

Jean-Claude Bélégo l'exprime magnifiquement : << La simultanéité de la profondeur de la surface de la peau et de celle de la photographie. Une surface, une matière à vif, à nu, une surface qui dise ses entrailles.>> Une fois de plus, c'est le <<rien n'est plus profond que la peau>> de Nietzsche qui se révèle le maître mot de la photographie. L'excitation des épidermes est pleinement acceptée parce qu'elle est aussitôt transcendée dans les balancements profonds des volumes. La photographie rejoint la sculpture, placée à l'autre bout des arts, parce qu'elle connaît elle aussi l'ascétisme du toucher.

Mais chacun a son chemin. Chez Bélégo, tout s'ordonne autour d'une grande courbe tendue, dans un effort douloureux pour s'arracher à soi-même. Tels sont les esclaves de Michel-Ange. Avec en contrepoint ces mains qui s'agrippent, comme cherchant en vain le violent flux qui arque les masses. chez Florence Chevallier, le mouvement essentiel est plus secret. Ce ne sont plus des grandes lignes qui dessinent des profils, mais une éclosion venue du noir ambiant. Par l'effet du miroir, ses figures semblent naître de la profondeur des eaux. Au dessin nerveux, par le contour,

de Bélégou s'opposent ses volumes par tâches de lumière s'irradiant de leur sommet. Ce n'est plus Michel-Ange, c'est le Tintoret. Mais Trémorin s'oppose à son tour par la continuité de ses volumes modelés comme ceux d'un bas relief, modulés dans la matière du gris, continuant absolument son précédent travail sur les photographies froissées et rephotographiées. Tous ces défoncements qui pourtant ne violent pas la masse : c'est Rodin.

Que l'évocation de ces grands noms ne fasse pas sourire. Je n'ai aucune prétention à forcer les jugements de l'histoire. Mais j'évoque plutôt une inquiétude : est-il normal que des oeuvres si récentes renvoient à des exemples si lointains? la question ne manquera pas d'être posée. Ce n'est pas seulement une même recherche plastique mais une certaine atmosphère poétique qui relie ces trois auteurs, par-delà leurs différences. De l'ombre ont resurgi les aventures des Dieux, des combats des Titans, des enlèvements des Sabines (Chez Florence Chevallier notamment). Pourtant ces images ne renvoient pas directement à des textes de la légende ou de la mythologie, comme le faisaient les tableaux anciens. Le charme littéraire est resté collé au passé, mais un art ressuscite, qui évoque des fictions. Liée à ce violent retour de l'incarnation, que favorise le réalisme photographique, se révèle une étrange aptitude à illustrer un monde imaginaire. Comme les Arcadies et les Olympes des vieux maîtres, elle relie secrètement des visions et des styles particuliers. Le jeu des formes n'est pas seulement une démonstration expérimentale, comme si souvent dans l'art moderne. Comme dans l'art classique, il convoque un univers fictif et poétique commun. Même sans se nommer, le mythe est de retour.

Ainsi chaque artiste ne serait plus claquemuré dans sa propre recherche, à la fois désespérément et complaisamment solitaire. Le retour des groupes, comme Noir Limite, en serait un signe. La photographie, à force d'être en retard, est peut-être en train de réapprendre aux artistes à explorer des territoires communs de l'imaginaire. Elle ne peut le faire que parce qu'elle atteint elle-même sa maturité. De là mon inquiétude : va-t-il falloir abandonner l'argument commode de la photographie comme pur espace d'expérimentation? Bien d'autres exemples convergent vers ce même univers fictif qui doublerait celui-ci, chacun à sa façon. Ce qui me frappe, c'est que des oeuvres qui tournent résolument le dos au questionnement incessant, répétitif et systématique de l'art conceptuel soient d'elles-mêmes si puissamment questionnantes.»

Jean-Claude Lemagny, Noirs et Mythes, Clichés n°45. Texte repris avec son préambule dans le livre L'Ombre et le temps, Editions Nathan.



[www.belegou.org](http://www.belegou.org)