

Marie BOVO

ou La

ENTRETIEN AVEC RÉGIS DURAND



19h07, Bab-el-Louk.

2007, photographie en couleurs, 208 x 153 cm.

PHOTOGRAPHIE aBYSSaLE



Régis Durand | L'exposition [que vous venez de réaliser à la Maison européenne de la photographie] présente trois séries récentes, dont une inédite, ainsi qu'une vidéo. Avant cela, plusieurs ensembles de travaux ont mis en évidence votre intérêt pour quelques motifs : la nuit et ses lumières particulières, une forme de luminisme peut-être ; ou encore le temps et les façons dont il peut être rendu visible dans ses franges en quelque sorte, la limite entre le jour et la nuit, entre ombre et clarté.

Marie Bovo | Oui, longtemps j'ai photographié la nuit. Dans mes premières séries, les *Suites*, les *Plages*, les *vues de Tokyo*, la nuit tenait lieu à la fois de territoire et de protocole de travail. Un territoire extensif dont les limites ne sont ni géographiques, ni même matérielles. La nuit n'a pas de bords précis, elle peut se déplacer au gré des hasards d'un éclairage urbain, d'une lumière qui s'allume ou s'éteint quelque part. Et, au-delà des particularités évidentes qui distinguent une nuit sur une plage urbaine de Marseille ou d'Alicante d'une nuit à Tokyo, c'est lorsque le noir se referme sur lui-même qu'une limite est atteinte. J'ai donc photographié la nuit et je l'ai filmée par la suite, je ne pensais pas seulement à ses qualités plastiques, à une certaine « cinématralité », si l'on peut accepter ce néologisme, ni même à ses dimensions sociologiques. Tout cela allait de soi. Et l'on peut dire qu'au début des années 2000, lorsque j'ai réalisé ces premières séries, du moins celles qui sont de l'ordre du paysage, il se produisait alors un mouvement de redécouverte de la nuit. La nuit avait acquis un coefficient de fiction incroyablement élevé. Mais ce n'était pas ce qui m'intéressait. Je veux dire, la nuit comme possibilité de « fictionner la réalité », « le document », la solitude de l'herbe poussant toute seule, l'exhibitionnisme des villas isolées dans les lumières électriques crues, la part de voyeurisme qui s'y attache en retour et la sociologie urbaine et périurbaine mise en scène par la nuit. Ce n'est pas cette scène-là qui m'intéressait, elle n'était qu'accessoire. C'était quelque chose de plus archaïque : la lumière. D'ailleurs, sous certaines conditions, la lumière n'est pas le contraire de la nuit, elle en est une émanation. La particularité de la lumière nocturne est d'être le plus souvent artificielle. C'est une lumière fixe, sans vibrations qui, même lorsqu'elle est clignotante comme les néons japonais, transforme tout ce qu'elle touche en mausolée, en cimetière, en parc d'attractions. Une irradiation froide qui brûle, qui troue la nuit. Mes premières séries étaient entièrement centrées sur ce luminisme-là, un luminisme de métal, de pierres précieuses. Et cela rejoignait le processus même de l'image, qu'elle soit photographie ou vidéo, c'était la lumière qui était montrée, qui représentait l'image et en même temps la rendait possible à la fois. À cette lumière d'abord exclusivement artificielle, d'autres lumières se sont jointes. Des lumières que l'on peut qualifier de naturelles, celles du crépuscule ou de la pleine lune par exemple. La raison en était simple, outre les peurs ataviques qui accompagnent la naissance du jour et sa disparition, elles engendrent une différence radicale de temporalité. (...)

RD | La série *Bab-el-Louk* semble marquer une certaine rupture avec le travail antérieur que nous venons d'évoquer. Non que l'intérêt pour la lumière y soit moindre, bien au contraire. Mais un élément nouveau y prend une place considérable : l'architecture. Et liée à elle, une vision complexe, en surplomb ; ou à l'inverse, dans les « Cours intérieures », en contre-plongée. Comment peut-on analyser ce rapport complexe à l'architecture urbaine dans ces deux séries ?

MB | L'architecture désigne, dans les deux séries auxquelles vous faites référence, le toit-terrasse dans les *Bab-el-Louk* et la cour intérieure dans la série suivante. Des espaces qui me sont familiers. Enfant, j'ai vécu dans une maison où il y avait un toit-terrasse, j'y jouissais d'une grande liberté, c'était à Alicante en Espagne. Il règne sur les toits une sorte d'état de bienveillance, ce n'est pas encore dehors et pourtant ce n'est plus la stricte intimité de la maison. Ce sont des espaces intermédiaires, des intercesseurs entre les diverses dimensions de la ville. Au Caire, je séjournais dans le quartier arabe. La ville y est très dense, embouteillée, la circulation des voitures, des gens, ne cesse jamais. Je savais vouloir travailler sur les toits, je suis donc restée à observer ce qui se passait là-haut. Les toits-terrasses du Caire ne coïncident pas avec l'habitat traditionnel, des immeubles de construction récentes sont pareillement investis. Ils ne se limitent pas non plus au seul quartier arabe et s'étendent à l'infini d'une ville de 16 millions d'habitants. Il est impossible de circuler longtemps d'un toit-terrasse à l'autre si ce n'est par le regard. Il est également difficile de leur attribuer un usage précis : certains sont des cimetières d'objets, d'autres s'apparentent à des bidonvilles, d'autres encore à des jardins suspendus et l'on ne peut affirmer avec certitude s'ils sont collectifs ou individuels. La plupart du temps, les toits-terrasses sont déserts, avec des scènes isolées çà et là, un homme arrosant les plantes, un autre dormant ou regardant la télévision, un couple flirtant, deux amis qui discutent, des enfants qui jouent, une femme qui passe. Les toits existent en une ville comme parallèle que les appels à la prière découpent en unité temporelle. C'est pour cela que la nécessité d'un cycle photographique s'est imposée, parce qu'il existait en surplomb une autre ville du Caire qui se superposait à la première et qui à son tour évoquait d'autres villes. Je pensais aux fresques *Des effets du bon et du mauvais gouvernement dans la ville* exécutées à Sienne entre 1337 et 1340 par Ambrogio Lorenzetti. Formellement, il y a des analogies entre ces toits d'Égypte et les représentations italiennes du Trecento. Les toits du Caire ne s'insèrent pas dans le schéma politique d'un ordre moral de l'architecture, ils renvoient pourtant à la position en surplomb de ces villes utopiques du Moyen Âge et de la Renaissance, toujours à l'horizon, toujours en hauteur, dont l'un des modèles est la Jérusalem céleste. J'ai cadré sans ciel, en basculant le point de vue, une légère plongée d'où la perspective surgit, cavalière, la ville étant à elle-même son propre infini.



J'ai conçu la série des *Cours Intérieures* un peu plus tard ; c'est encore un espace intermédiaire entre la rue et la maison, mais on est au fond du « puits ». Cela se passe à Marseille, quai de la Joliette, dans la zone portuaire des départs pour l'Algérie. Les photographies ont été réalisées entre la fin 2008 et le début 2010, un cycle complet au jour le jour et à des moments différents. Je fréquentais ces cours avant d'y travailler et mon réflexe en y pénétrant était toujours le même : lever la tête vers le ciel ; c'est comme ça que la série est née. J'ai orienté l'objectif de la chambre photographique vers le haut, j'ai cadré l'ensemble, depuis les premiers étages jusqu'au toit, jusqu'au ciel, en particulier le réseau de cordes qui, par un système de poulies, lie les façades entre elles et sur lesquelles sont suspendus des vêtements, le linge qui sèche. J'ai également reproduit un geste plus ancien. Petite fille, je suivais la messe du dimanche. Dans le vague ennui de la cérémonie, mon regard s'évadait vers le plafond de l'église et ses anges suspendus, jusqu'à ce qu'une genuflexion ne le ramène vers le dallage du sol. Plus tard, j'ai vu le *Pilier des Anges* à Strasbourg, des sculptures conçues pour échapper au regard parce qu'elles se déploient très en hauteur, dans une architecture qui suppose un point de vue au niveau du sol. C'est ce même état de choses que j'ai revu dans les cours, ce que le ciel, lorsqu'il en fait partie, change à une architecture conçue d'en bas, comment les jeux de lumières, les mouvements de couleurs s'accrochent non pas aux anges mais aux linges suspendus pour sécher. W.G. Sebald, dans *Austerlitz*, fait le parallèle entre la cour intérieure et l'architecture carcérale

05h45, Bab-el-Louk.

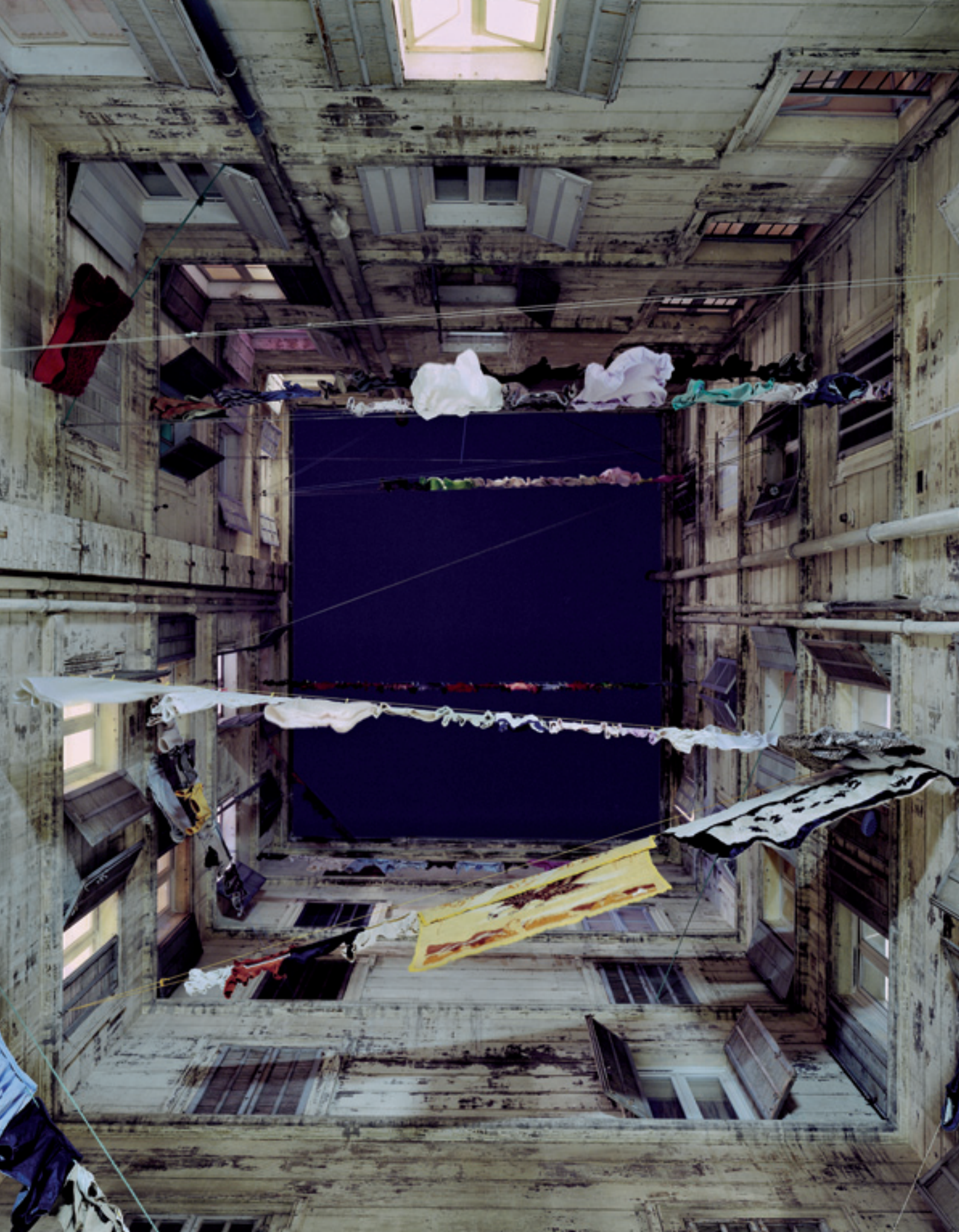
2007, photographie en couleurs, 208 x 153 cm.

de l'époque bourgeoise dans laquelle le modèle de quartiers de cellules, construits autour d'une cour rectangulaire ou ronde, s'est imposé comme le plus adéquat pour l'exécution des peines. Les cours des immeubles haussmanniens très dégradés que j'ai photographiés ont perdu depuis longtemps leurs locataires bourgeois, ce sont des pauvres qui habitent actuellement cette architecture. Une pauvreté qui est une forme de résistance pasolinienne à l'espace bourgeois.

RD Une nouvelle série *Grisailles*, encore en cours de préparation, diffère assez des deux précédentes dont nous venons de parler. L'architecture ne semble pas y jouer le même rôle. En fait, le titre même semble indiquer une recherche plus proche de la peinture. Comment photographier le gris, cette couleur instable et pourtant centrale, peut-être la somme de toutes les couleurs ? La position de l'appareil et la perspective qu'elle définit paraissent neutralisées. Ce qu'il y avait encore de narratif dans les autres séries disparaît au profit d'une étude fine, minimaliste, des variations de la lumière et de la couleur dans un cadre strictement défini. Est-ce une manière juste d'évoquer ce travail, qui ne serait pourtant pas sans un lien fort avec le lieu, son histoire et sa ruine ?

MB J'ai commencé les *Grisailles* fin 2009 alors que je travaillais encore sur les *Cours Intérieures*. Il y a une unité de lieu avec la précédente série, le site →







correspond au même quartier et aux mêmes bâtiments haussmanniens devenus prolétariens. C'est comme si j'avais visionné le film *Andrei Roublev* de Tarkovski à travers ces espaces. Dans ce film, les images sont tournées en noir et blanc, à l'exception des dernières vues, les icônes, qui sont soudain une explosion de couleurs et viennent briser la tristesse du noir et blanc. *Les Cours Intérieures* représentaient à ce moment-là, pour moi, les icônes et je passais pour y accéder par des sortes de corridors, des passages avec une double issue vers l'extérieur dont les murs, du sol au plafond, étaient gris. C'est ce que l'on pratiquait autrefois sur les façades des palais et des maisons, une peinture grise, parce qu'elle provenait de l'imitation des statues de marbre et d'autres pierres. On pouvait imaginer que certaines couches de gris encore visibles correspondaient au projet architectural initial, alors que d'autres gris, les derniers probablement, bien qu'on ne puisse pas vraiment juger d'après l'état de leur surface, semblaient de composition récente. La poussière, la saleté, des départs de feux s'ajoutaient encore à ces strates de gris. C'est comme cela que le projet d'une série parallèle s'est formé. Ces espaces monochromes coïncidaient étrangement avec la définition des « grisailles », et le projet photographique s'est trouvé d'emblée lié à ce constat. Les grisailles du Moyen Âge et de la Renaissance étaient souvent l'envers des panneaux peints. Elles servaient à cacher l'excès de vie des couleurs des retables durant les périodes de carême. C'étaient des sortes de réalités désaturées, en négatif, quelque chose de parallèle, comme si la vie, un temps, devenait marbre. D'une certaine manière, c'étaient des photographies avant la lettre et c'est pour cela aussi que paradoxalement j'ai choisi de travailler le gris en couleurs. Pour retrouver le gris sous l'angle de la couleur. C'est aussi parce que les *Grisailles* fonctionnent comme une série parallèle que j'ai redoublé le point de vue des *Cours Intérieures*, l'objectif orienté vers le haut. Certaines photographies sont verticales tandis que d'autres sont horizontales, alors même que le cadre et l'angle de prise de vue restent inchangés. Paul Klee disait du gris qu'il est une couleur non localisable, non dimensionnelle, une couleur entre les dimensions, à leurs intersections, et que l'emploi exclusif du gris constituait une tentation logique et une séduction par la pauvreté et la mort. Ce qui est certain, c'est que le gris se trouve du côté du vieillissement, de la perte, de la dégradation, il est du côté des trous, des béances, du négatif. Mais il est également le mouvement des petites intensités, de la nuance préférée à la couleur, et à l'inverse, de la vitesse accélérée – mouvement qui résume en lui

En haut :

Grisailles 223. 2010, tirage ilfochrome, 161 x 130 cm.

En bas :

Grisailles 225. 2010, tirage ilfochrome, 161 x 130 cm.

Double page précédente à gauche :

Cour intérieure, 26 septembre 2008. Tirage ilfochrome, 120 x 152 cm.

Double page précédente à droite :

Cour intérieure, 17 février 2009. Tirage ilfochrome, 120 x 152 cm.



Grisailles 217.

2010, tirage ilfochrome, 161 x 130 cm.

toutes les couleurs comme vous le soulignez. Les *Grisailles* sont des espaces dégradés de leur projet social initial et qui pour cela échappent à l'architecture. Les stucs, les frises, les colonnes qui décorent les lieux sont percés par des câbles électriques, des tuyaux, des gaines de toutes sortes. On a ajouté à ce qui existait déjà sans tentation de bien faire, pour

parer au plus urgent, les expédients succédant aux nécessités. Au-delà de l'idée de ruine et des figures du délabrement, ces lieux sont hybrides, entre présent et mélancolie du futur ; ils multiplient les transgressions formelles, spatiales, identitaires, temporelles, et c'est en cela aussi que ce sont des grisailles, des lieux parallèles. ■

L'intégralité de cet entretien est parue dans l'ouvrage *Sitio*, décembre 2010, éditions kamel mennour. Pour toutes les reproductions : Courtesy the artist and kamel mennour, Paris.

MARIE BOVO EN QUELQUES DATES

Née en 1967 à Alicante, Espagne. Vit et travaille à Marseille.

Sélections d'expositions depuis 2004 :

2004 *Borderline*, kamel mennour, Paris.

2007 *Nox*, Ateliers de la ville de Marseille.

2008 *O Fascinio de Ulisses*, avec Michèle Sylvander. Luis Serpa Projectos, Lisbonne.

Bab-el-Louk, kamel mennour, Paris.

2009 *Inferno*, Caszuidas Screen, Amsterdam.

Feux et Chimères, Maison de la photographie, Toulon.

DM145, légendes, CCC – Centre de création contemporaine, Tours.

2010 *Sitio*, Maison européenne de la photographie, Paris.

100% Paris, Nuit Blanche 2010, Tel-Aviv.

Places & spaces 2, Arendt&Medernach, Luxembourg.