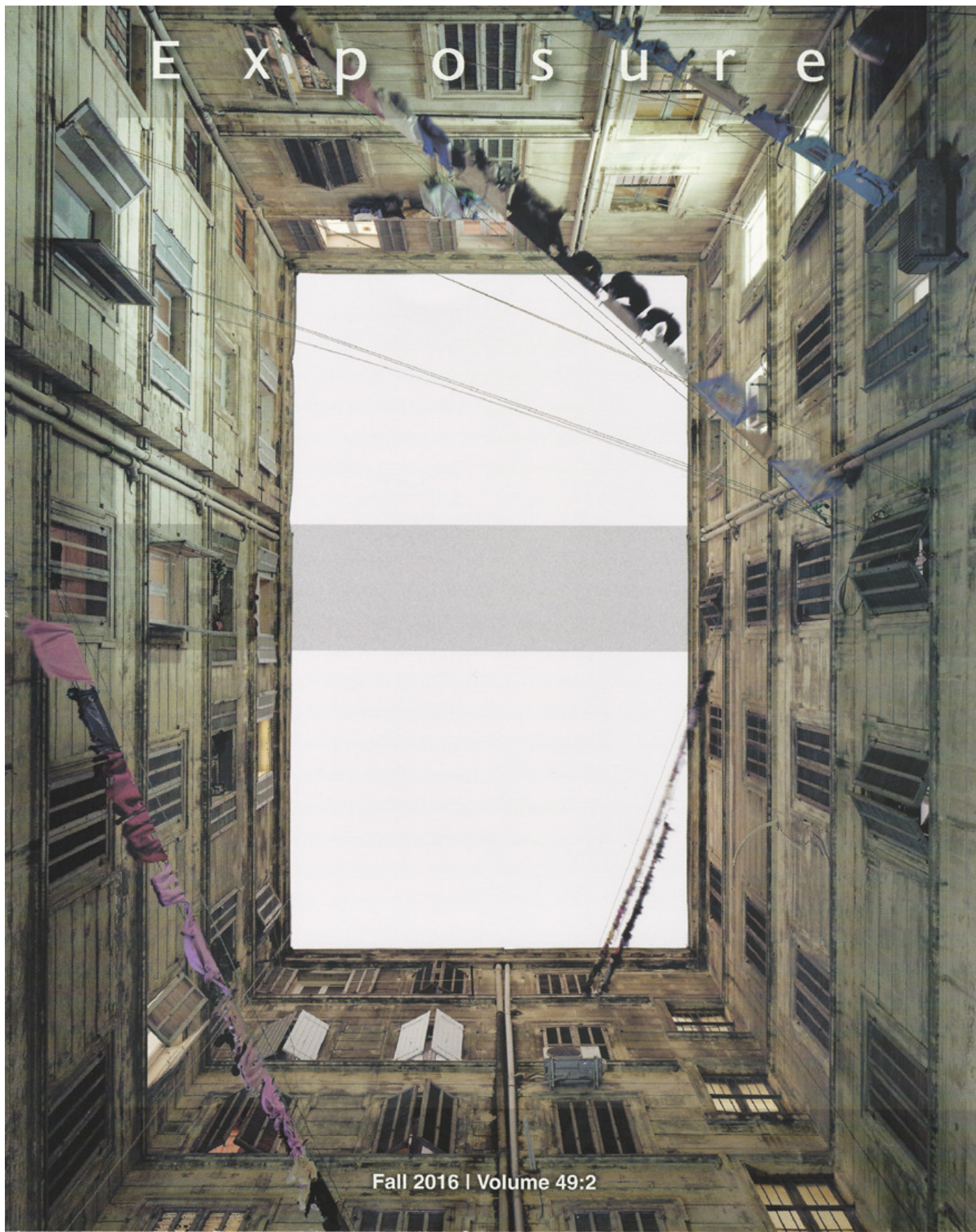


kamel
mennour 

kamel mennour
47 rue saint-andré des arts
6 rue du pont de lodi
paris 75006 france
+33 1 56 24 03 63
28 avenue matignon
paris 75008 france
+33 1 79 74 12 20

MARIE BOVO
PRESSE / PRESS



View

Marie Bovo, Inside and Out

Joanna Szupinska-Myers

Balconies, courtyards, arctic beaches: the carefully composed photographs of Marie Bovo picture contemporary society without picturing any people. In the series *Jours blancs* (Figures 1 and 2), swaths of sky and sand line narrower strips of sea. The photographs were made in the stillness of night on the Lofoten Islands in Norway during the summer season when the sun never sets. While the beach is subject to a precise focus in which each individual grain of sand seems visible, the water is eerily smooth, its movement lost to the long exposure employed by the artist. Shot with a large-format 8 x 10 camera, the pictures are full of details. Marked with footsteps as well as cans, bottles, and wrappers—either discarded here or washed up by the water—Bovo's images depict trash in a twilight and supposedly remote natural landscape. Even to the edge of this otherworldly sea, the traces of commerce have followed us.

In the series *Cours intérieures* (Figures 3 and 4), we encounter urban scenes of Marseille, a major French city located on the Mediterranean coast. Tilting her camera straight up to the sky, the artist captures the interior courtyards of late nineteenth-century buildings. Located near the docks, these buildings—in slow decline since the 1960s—now primarily house immigrants from Algeria and Tunisia. Laundry lines are strung by occupants in courtyards that were destined at first for the French bourgeoisie, making the apartments functional for today's inhabitants. Initially skeptical of the artist, inhabitants of these housing complexes gave in to trust following her repeated visits. They learned she was not there to scrutinize their legal status, and that she would not lead immigration police to the site. Detectable in these photographs is Bovo's interest in the human act of carving out a space for community within inhospitable urban landscapes and, more broadly, within the confinement of law, the logics of nations, and the systems of globalism.

Bovo employs the flattening quality of photography to accentuate the openness of courtyards or, as in the series *Grisailles* (Figures 5 and 6), to construct a more claustrophobic space. Here the childlike act of looking from the ground straight up to the sky offers not a window into deep space but instead a flat ceiling.



Figure 1. Marie Bovo, *Jours blancs 01h29*, 2012, chromogenic print, 51 x 63 3/4 inches. From the series *Jours blancs*. Courtesy of the artist; *kamel mennour*, Paris; and *OSL contemporary*, Oslo

Figure 2. Marie Bovo, *Jours blancs 02h28*, 2012, chromogenic print, 51 x 63 3/4 inches. From the series *Jours blancs*. Courtesy of the artist; *kamel mennour*, Paris; and *OSL contemporary*, Oslo



Figure 3. Marie Bovo, Cour intérieure, 23 février 2009, 2009, chromogenic print, 59 3/4 x 47 1/4 inches. From the series Cours intérieures. Courtesy of the artist; kamel mennour, Paris; and OSL contemporary, Oslo



Figure 4. Marie Bovo, Cour intérieure, 13 décembre 2009, 2009, chromogenic print, 59 3/4 x 47 1/4 inches. From the series Cours intérieures. Courtesy of the artist; kamel mennour, Paris; and OSL contemporary, Oslo



Figure 5. Marie Bovo, *Grisaille 123*, 2010–11, chromogenic print, 65 x 51 inches. From the series *Grisailles*. Courtesy of the artist; *kamel mennour*, Paris; and *OSL contemporary*, Oslo

Figure 6. Marie Bovo, *Grisaille 215*, 2010–11, chromogenic print, 65 x 51 inches. From the series *Grisailles*. Courtesy of the artist; *kamel mennour*, Paris; and *OSL contemporary*, Oslo

She photographs the gray-colored entryways of Second Empire buildings, with their eclectic mix of earlier European styles overlaid with decades of alterations or deformed by age and environment. In *Grisaille 215* (Figure 6), the gray paint of the ceiling gives way and flakes. Electrical wire and gas pipes run along cornices whose cracks are visibly patched. A subsequent paint job covers the whole, pipes and all, yet doesn't quite reach the top of the wall. The unevenness of the hand-drawn paint's edge snakes over the perfect geometry of the architecture. Bovo's photographs witness the passage of time through the buildings' deterioration in the cracked and faded walls and ceilings. However, in the patching and painting, and the addition of electricity and gas, they also reveal the human attempts to modernize and maintain these communal spaces during the last decades. In their careful but haphazard execution, the most recent of these improvements were clearly made using rather fewer means than accessed by the people who initially constructed these buildings.

In the series *La voie de chemin de fer* (Figures 7 and 8), the photographer looks down on a scene from above. Like the series *Jours blancs*, *Cours intérieures*, and *Grisailles*, the works that comprise *La voie de chemin de fer* are again both acutely descriptive and decisively formal in their arrangement. Our eye is caught first by the patterns of stained rectangles—sheets, blankets, and carpets—arranged atop the ties of a seemingly abandoned railway strewn with junk. Other coverings, damp with rain or dew, cover an embankment on either side. We take in their assortment of styles: solid colors, animal prints, and paisleys; geometric patterns of a modern design; Oriental rugs. Each signals its former association with distinct traditions of craft and ornament, while all are united by their evident domesticity—their disassociation with this outdoor scene. We take in a chair, a soccer ball, and the remnants of dinner, left out the night before. The artist's interest in minority communities has brought her to photograph this Roma camp in Marseille just weeks before its demolition by city authorities. The fate of the camp is not an anomaly: every year thousands of Romani are deported from France. These pictures were shot during the dark early morning hours, while the camp was still. In the coming together of the real visual information about a scene on the one hand, and a purely formal composition on the other, Bovo's photographs seem to acknowledge the illegibility of the task they set for themselves: of representing life lived in a set of abstractions.

Finally, the series *Alger* (Figures 9 and 10) depicts identical balconies opening out to the city, created during the photographer's first trip to Algeria. The framing device is repeated in each case: monochromatic walls painted in pastel hues meet a patterned tile floor finished with black baseboards. Domestic space opens onto composition: a flat vertical view of the city. The wooden doors open inward, giving access to a small balcony with low wrought-iron railing. More balconies across the way fill the frame, each carrying its own narratives, conveying a densely populated urban life and, in their repetition through an open door, suggesting the possibility of a shared experience of the city. The tension between urbanism and escape, imprisonment and



Figure 7. Marie Bovo, La voie de chemin de fer, 05h48, 21 mai 2012, 2012, chromogenic print, 56 x 70 3/4 inches. From the series La voie de chemin de fer. Courtesy of the artist; kamel mennour, Paris; and OSL contemporary, Oslo

Figure 8. Marie Bovo, La voie de chemin de fer, 07h20, 21 mai 2012, 2012, chromogenic print, 56 x 70 3/4 inches. From the series La voie de chemin de fer. Courtesy of the artist; kamel mennour, Paris; and OSL contemporary, Oslo



Figure 9. Marie Bovo, *Alger 23h18, le 9 novembre 2013*, 2013, chromogenic print, 59 x 47 1/4 inches. From the series *Alger*. Courtesy of the artist; *kamel mennour*, Paris; and *OSL contemporary*, Oslo



Figure 10. Marie Bovo, *Alger 17h01, le 3 novembre 2013*, 2013, chromogenic print, 59 x 47 1/4 inches. From the series *Alger*. Courtesy of the artist; *kamel mennour*, Paris; and *OSL contemporary*, Oslo

independence, here seems resolved. Instead, Bovo is able to picture a world in which the confinement of photographic space can coexist with real space in time.

Marie Bovo (born in 1967 in Alicante, Spain) is an artist based in Marseille, France. Her work has been the subject of solo exhibitions at the California Museum of Photography, part of UCR ARTSblock; FRAC PACA, Marseille; Maison Européenne de la Photographie, Paris; Institut français, Madrid; KaviarFactory, Henningsvær, Lofoten, Norway; kamel mennour, Paris; and OSL contemporary, Oslo, among other venues. Her work was also included in the Venice Biennale, 2011; Thessaloniki Biennale of Contemporary Art, 2013; Triennale di Milano, 2014; and Bienal de São Paulo, 2012; as well as group shows at Museum of Contemporary Art Chicago, 2012, and Musée d'Art Contemporain, Marseille, 2012, among other venues.

Joanna Szupinska-Myers is curator of exhibitions at the California Museum of Photography at UCR ARTSblock. There she curated How to Survive Abstraction, Marie Bovo's first solo museum presentation outside of Europe, which was on view at the CMP in 2015–16. Alongside Julian Myers-Szupinska, she is one half of the collaborative duo grupa o.k.



Marie Bovo, "How to Survive Abstraction," installation view, courtesy of the artist and the California Museum of Photography at UCR ARTSblock, photograph by Nikolay Maslov.

CALIFORNIA MUSEUM OF PHOTOGRAPHY:

MARIE BOVO

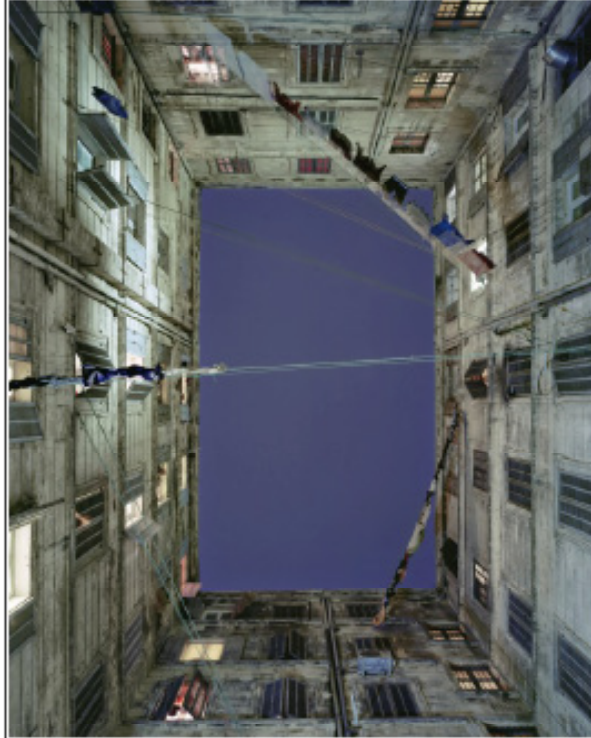
by Christopher Michno ·

April 6, 2016 · in



Marie Bovo's formally complex, visually gratifying and meditative photographs invite prolonged looking. What is captured in the viewfinder and the subsequent print is a mere ghost of her true subject, and this mediation or distance interposed between photographer and subject is just one aspect of the abstraction that may be drawn from the title of her solo exhibition, "How to Survive Abstraction," at the UCR California Museum of

Photography.



Marie Bovo, *Cour Intérieure*, 15 février 2009 (2009), courtesy of the artist; kamel mennour, Paris; OSL contemporary, Oslo; California Museum of Photography at UCR ARTSblock.

Beyond the abstraction of a photographer's relationship to subject, Bovo's interest seems to seek the manner in which we are capable of abstracting the lives of people, or individuals as emblems, in this case, the lives of immigrants as the "other" or the relationship of part to whole or the effects of imperial power on the periphery. Bovo suggests all this by creating photographic works of specific places, contextualized by social, economic and political ramifications, without ever capturing or shooting a human subject with her camera.



Marie Bovo, *Cour intérieure, 23 février 2009* (2009), courtesy of the artist; kamel mennour, Paris; OSL contemporary, Oslo; California Museum of Photography at UCR ARTSblock.

In her “Courtyards” series, of which, two examples are included in “How to Survive Abstraction,” Bovo photographs the interior courtyards of apartment buildings in Marseille along the Mediterranean coast. Built in the late 19th Century, the apartments once housed the middle class; now in obvious disrepair, they are home to immigrants from Algeria and Tunisia. Visually very still, the photographs capture a somewhat disorienting skyward view from the center of the courtyard. Various objects signify life—the courtyards are crisscrossed with clothes lines, and one extended exposure reveals a change of laundry from bedding to clothing—and the macro-context leads to thoughts of the difficulties faced by immigrants, not only in France, but elsewhere, and how cities shift over time. Bovo’s “Railway

"tracks" series, in a similar vein, explores a temporary encampment of the Roma people. Again, her photos brim with information and the signs of life, yet not one person occupies the frame.



Marie Bovo, *La voie de chemin de fer*, 3 mars 2012. 05H18 (2012), courtesy of the artist; karnel mennour, Paris; OSL contemporary, Oslo; California Museum of Photography at UCR ARTSblock.

Jours blancs, 1:29am (2012) takes on a global perspective, set on a beach inside the arctic circle in Lofoten, Norway. The strange shimmering, golden light reflected on the ocean's surface is a function of the prolonged exposure and the twilight of the midnight summer sun above the arctic, leading to thoughts of Earth's unique position in the solar system and space. Two plastic bottles entwined with kelp and a track of footprints present ephemeral evidence of human impact, suggesting questions of ever greater scope.



Marie Bovo, *Jours blancs 01H29* (2012), courtesy of the artist;
kamel mennour, Paris; OSL contemporary, Oslo; California
Museum of Photography at UCR ARTSblock.

Marie Bovo, "How to Survive Abstraction,"
December 19, 2015 – April 16, 2016, at the
California Museum of Photography, UC Riverside,
3824 Main Street, Riverside, CA 92501,
www.artsblock.ucr.edu

PHOTO LES AILLEURS DE MARIE BOVO

LA PHOTOGRAPHE ET VIDÉASTE MARIE BOVO, née en 1967, montre à Marseille cinq séries photos et deux vidéos – dont celle qui donne son titre à l'exposition – qui, toutes, évoquent l'ailleurs. Son beau travail poétique et graphique parle d'immersion, d'empathie, de réflexion sur l'espace et de temps suspendu. Comme à Alger, par exemple, où elle photographie la rue depuis les fenêtres de son appartement à différentes heures du jour (photo) : une ouverture qui part de l'intime pour appréhender la ville. Ou dans « Cours intérieures », une série shootée dans les immeubles d'un quartier populaire marseillais. Alors que dans les Îles Lolotoï, c'est le paysage blanc, fantasmagorique et infini qui l'inspire.

✓ MARIE BOVO, LA DANSE DE L'OURS, jusqu'au 13 juin, au Frac Noca, à Marseille : www.fracpaca.org



PHOTOS: SÉBASTIEN G. B. CARRAU/STUDIO BOVO / CAROL BIGNARDI

Marie BOVO, Madame Figaro, avril 2015

La danse de Marie Bovo met le Frac sans dessus dessous

Jusqu'au 13 juin, l'artiste va chambouler nos sens avec ses images

En offrant ses espaces à Marie Bovo, le Fonds régional d'art contemporain (Frac) remplit sa mission de soutien de la création locale et de diffusion des œuvres imaginées ici. En effet, la plasticienne Marie Bovo vit et travaille à Marseille. Mais ce n'est pas tout, son travail sensible et lumineux qui a pris un virage architectural, s'inscrit fort à propos dans le nouveau bâtiment de la Joliette et ses presque 1 000m² dédiés aux expos. La plasticienne a pris ses aises et délicatement investi cette "cathédrale" un peu froide. Pour filer cette métaphore, Marie Bovo a placé son "mendiant", un innocent, à l'entrée: une vidéo dérangeante d'un ours entravé dans une cage minuscule que le visiteur doit contourner pour pénétrer son sanctuaire. Après cet âpre accueil, elle dévoile trois séries plus tendres, pas moins saisissantes. Des grands formats qui jouent sur la dualité, une sorte de présence-absence de l'humain qui ne se révèle que par ses traces, et des paysages renversants à la fois pleins et vides, finis et infinis. Les lieux dans lesquels elle nous invite semblent identiques, comme ces plages vides inondées de clarté boréale (*Jours blancs*), et toujours différents.

Dans l'immense puits de lumière du Frac, Marie Bovo a judicieusement installé sa série *Cours intérieures*. Rien que des images faites à Marseille de ces espaces tampons entre la rue et l'intime; on y aperçoit un ciel changeant et rayé de linge qui pend. Il faut accepter une petite révolution du regard pour placer toute son attention dans l'observation de ces photographies comme des décors fine-



Ci-dessus, l'artiste Marie Bovo avec sa série "Cours Intérieures", des photographies prises au cœur d'immeubles marseillais. Et ci-contre, à l'étage du Frac, sa série "Grisailles" qui dévoile des plafonds écaillés.

/ PHOTOS CYRIL SOLLIER

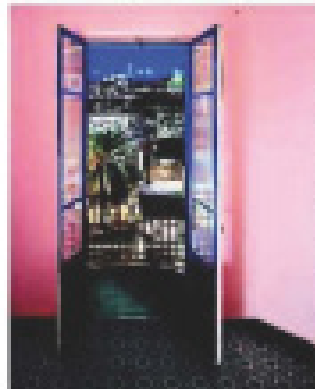
ment travaillés, qui prennent de la hauteur, dans lesquels l'œil cherche des détails. Un bouleversement qui rend son "chemin de croix" très imagé presque baroque. "La beauté nous confronte toujours à des choses terribles, c'est la dernière barrière avant l'insoutenable", dit l'artiste en cours de visite en citant Lacan. Il y a d'ailleurs quelque chose d'épouvantable à regarder un camp de Roms photographié par elle la nuit comme depuis le ciel, dans un mouvement de bascule inverse (cette série s'appelle *La voie de chemin de fer*), et à y scruter l'harmonie dévastée.

C'est dans ce combat que se place le travail de Marie Bovo, une bataille intime entre le glacé et l'incandescent, une lutte fragile pour se réinventer. C'est aussi ainsi qu'elle s'attaque à la couleur. On le voit avec la série *Grisailles*, où elle nous suspend à des porches délirants aux moulures abîmées, surfaces abstraites sur lesquelles elle nous perd avec une polyphonie de nuances toute minimale.

Gwenola GABELLEC

"La danse de l'ours", jusqu'au 13 juin au Frac. Du mardi au samedi de 12h à 19h. 20 bd de Dunkerque, 2.
www.fracpaca.org, 04 91 91 27 55.



**EXPO
100 % photos**

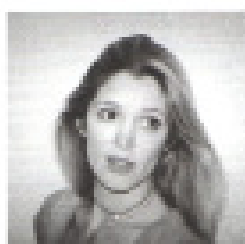
Alger 2005, 9 novembre 2013

La photographe Marie Bovo nous propulse dans le monde poétique et violent de son exposition, *La Danse de l'ours*. Intemporels et universels - comme ce camp de Roms qui nous parvient au travers d'objets énigmatiques -, ses clichés sont douloureux et féériques. On n'oublie pas facilement cet ours qui danse, enchaîné dans une cage en Russie. **dur**

Du 21 mars au 13 juin au **Frac**, à Marseille. www.fracpaca.org.

CONTRIBUTEURS *madame*

ILS ONT PARTICIPÉ À NOTRE SPÉCIAL ARTY



PEGGY FREY

C'est une beauté blonde piquante et énergique qui déborde d'enthousiasme, de fantaisie et d'idées. Inscatible, curieuse, elle ne renonce jamais. Depuis dix ans, Peggy Frey dresse des portraits de célébrités, décrypte des phénomènes de société et des

tendances mode pour « Madame Figaro » avec humour, ironie et un second degré qui n'appartient qu'à elle. Un style punchy, franc, léger qui révèle sa personnalité dynamique et solaire. Peggy Frey est aussi chroniqueuse sur Maison », une chaîne du câble. Pour ce numéro Spécial arty, elle propose un papier d'humour, petit guide pour mettre en œuvre avec brio sa vie en mode arty.

ÉLISABETH QUIN

Dans le métier, elle est ce qu'on appelle une belle plume. Un esprit libre et critique, qui manie l'impertinence – et la pertinence – comme personne. Tout l'intéresse. Sauf les « pisse-froid et la langue de bois ». Ses textes ciselés sont des radioscopies captivantes allant au plus juste. Auteur de romans, elle a aussi publié « Le Livre des vanités » (Éditions du Regard, 2008) et récemment le très remarqué « Défilé qui tue » (éd. Flammarion, 2013). Depuis la rentrée, tous les soirs à 20 h 05 sur Arte, la journaliste anime « 28 Minutes », un magazine d'actualités françaises et internationales qui réinvente l'information. Elle y brosse sérieusement et joyeusement les nouvelles du jour, les phénomènes de société et la culture à 360 degrés. Pour « Madame Figaro », notre collaboratrice décrypte les liaisons passionnées entre l'art et la mode.



PHILIPPE GUAISSE

INSTINCTIF, SENSIBLE, ATTENTIF, C'EST UN PHOTOGRAPHE PASSIONNÉ ... CETTE PASSION A CONDUIT LE PETIT GARÇON QUI PASSAIT SES JOURNÉES À DESSINER DES

FEMMES À PARCOURIR LE MONDE AVEC UN APPAREIL PHOTO. IL DÉBUTE COMME PHOTOGRAPHE DE MODE, MAIS CE SONT LES ARTISTES QUI LE FONT VIBRER. DANS LA LUMIÈRE D'UN STUDIO OU DANS LA RUE, LES STARS LUI FONT CONFIANCE. DEPUIS DIX ANS, IL COLLABORE POUR « MADAME FIGARO », DONT IL DIT APPRÉCIER LA LIBERTÉ ET LA DIVERSITÉ DES SUJETS QU'ON LUI OFFRE, COMME CE PORTFOLIO OÙ IL A SUIVI LES PERFORMANCES DE SIX PERSONNALITÉS FACE À UN CARRÉ DE TOILE BLANCHE À METTRE EN COULEURS.



LISE SARFATI

Lise Sarfati a commencé le russe avant de devenir photographe. Après un passage à l'agence Magnum,



la photographe préfère faire route seule. Lise Sarfati réalise pour ce numéro la série mode « Dreamcatcher » (« L'attrape-rêves »). « J'aime l'idée précise de choisir ses rêves et d'essayer de les orienter », explique-t-elle. Ses photos dressent des portraits d'adolescentes de la middle-class américaine. « Elles sont à la fois dans l'ici de la prise de vue et dans un ailleurs indéfinissable », explique Quentin Bajac, directeur du département Photographie au MoMA. Lise Sarfati, dont le travail est actuellement exposé au Los Angeles County Museum of Art, a conçu « Dreamcatcher » à L.A.

MARIE BOVO

Longtemps, Marie Bovo a photographié l'étrange lumière de la nuit, puis ses « Jours blancs », des paysages où l'être humain est absent, mais dont on devine la présence. Née à Alicante en 1967, Marie Bovo vit et travaille à Marseille. C'est là qu'elle a réalisé notre série sur les accessoires.



Représentée par la galerie Romel Mennour et exposée à la Biennale de Venise, cette artiste travaille à la chambre photographique. L'obturateur ouvert dilate le temps et donne aux accessoires posés sur la plage, dans son étrange lumière, un caractère inédit.

UN ART INCERTAIN

RÉGIS DURAND

À quoi la photographie donne-t-elle accès aujourd'hui ? Telle est la question posée pour introduire ce numéro d'artpress². En raison du caractère polymorphe du médium et de la fluidité actuelle des supports, tenter d'y répondre impose de repenser nos outils théoriques.

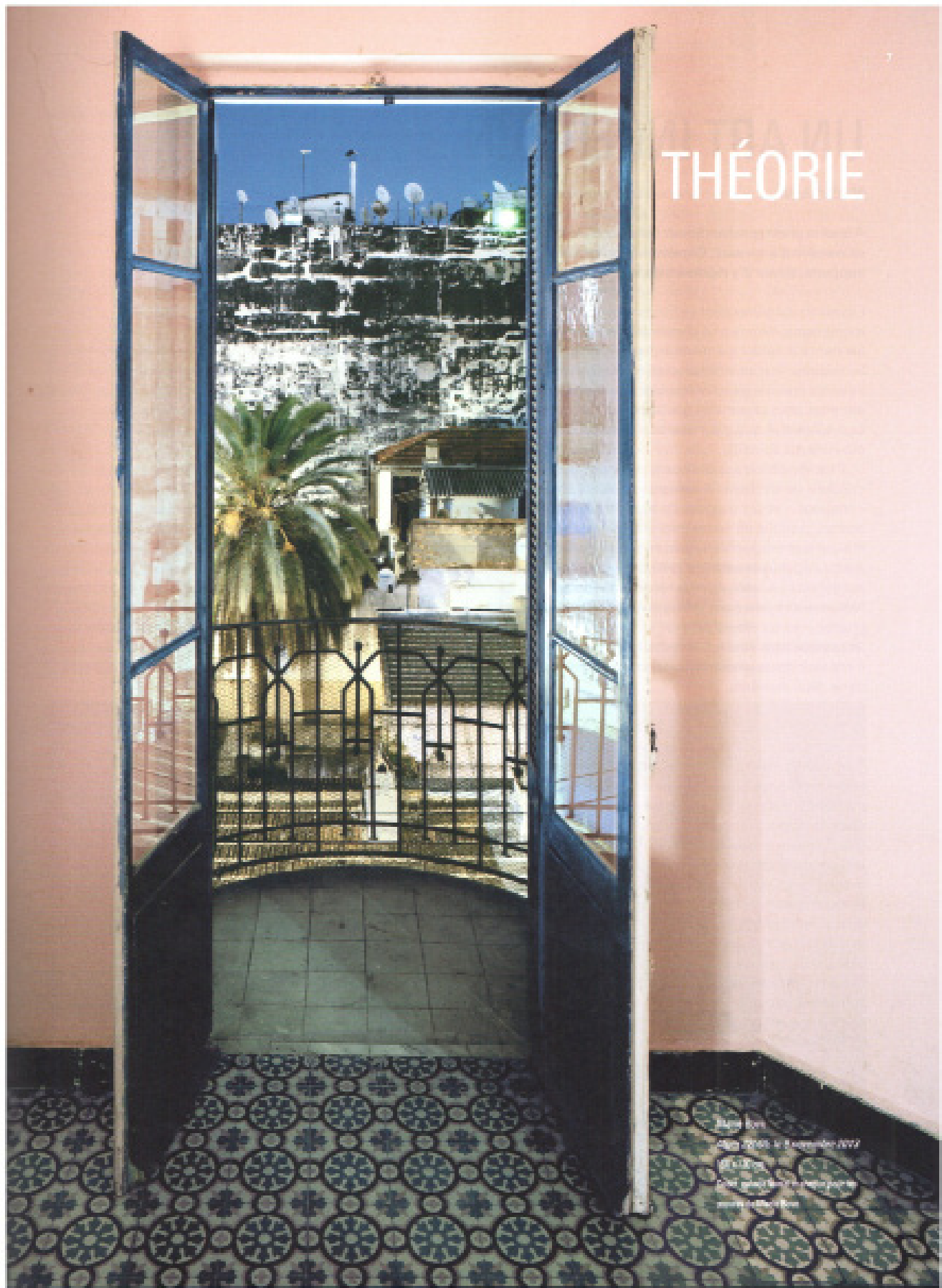
Les textes qui composent ce numéro le montrent clairement : nous sommes, devant l'expérience photographique, dans la plus grande perplexité, et cela pour plusieurs raisons. Il y a, d'une part, celles qui tiennent à la nature même de la photographie, à son statut ontologique et à tout ce qui en fait, depuis les origines, « un art incertain », et, d'autre part, celles qui relèvent de la situation présente de cette pratique qui prend aujourd'hui les formes et les places les plus inattendues. Ce sont les entrecroisements entre ces deux ensembles que ce numéro se propose d'examiner (sans pour autant exclure la dimension subjective qu'a peut-être aussi l'incertitude en question, et qui constituerait une limite aux discussions qui suivent).

Il est impossible aujourd'hui de parler de LA photographie comme s'il s'agissait d'un objet constitué, « unaire », devant lequel la tâche consisterait à déterminer la nature et les modes opératoires propres (son « ontologie » et ses usages). Ce type d'études a longtemps alimenté un corpus de la plus grande richesse, ponctué de textes majeurs devenus des passages obligés (les deux essais de Walter Benjamin sur la photographie, le livre de Roland Barthes, les textes de Rosalind Krauss, pour ne citer qu'eux). Jusqu'au début des années 1990, l'énergie intellectuelle investie dans l'étude de ce médium sous tous ses aspects a accompagné la réévaluation de sa place dans l'histoire de l'art. Mais désormais, comme l'observe très justement Walter Benn Michaels, « la question ici n'est pas ce que doit être une photographie pour qu'elle puisse avoir sa place dans l'art, mais ce que l'art doit être pour que la photographie ait sa place dans l'art ». Les textes les plus intéressants qui sont aujourd'hui écrits sur la photographie n'ont sans doute pas l'ambition démesurée de répondre à cette question, mais ils vont dans ce sens, et ce de deux manières.

LE CARACTÈRE GÉNÉRAL DE L'ART

Tout d'abord, ces textes se détachent des discussions qui pèsent le plus souvent sur les travaux consacrés à la photographie, réactualisées au fil du temps, certes, mais présentes depuis les origines. Discussions passionnantes sans doute, mais qu'il faut maintenant laisser de côté : la spécificité de ce médium, le rapport à la peinture, l'appartenance (ou non) à l'art en général, l'analogie et l'indécidabilité, etc. Mais, à peine esquissée, cette liste de questions nous impose de reconnaître que l'on ne s'en débarrassera pas aussi facilement, et qu'il serait naïf de vouloir simplement s'en détourner pour passer à autre chose. C'est en ayant conscience de cette tension dialectique que les textes réunis ici effectuent le travail spécifique qui est le leur : en s'appuyant sur des exemples précis, aller voir de plus près, revenir sur des divisions trop rigides ou des a priori concernant certains domaines (le photojournalisme ou la notion d'archive par exemple), ou interroger les rapports avec d'autres formes que la peinture (la vidéo, la performance, le cinéma), non plus d'un point de vue défensif, mais en prenant acte de la fluidité des différents supports aujourd'hui. La pensée et le projet de l'artiste sont au centre de l'analyse de l'art actuel, plus que l'appartenance à tel ou tel genre ou support, et sans pour autant que genre et support aient cessé d'y jouer un rôle (comme on a pu le voir dans plusieurs expositions récentes).

De ce point de vue, le caractère paradoxal et instable de la photographie en fait le véhicule idéal pour des interrogations sur l'art en général. C'est ce que Walter Benjamin avait bien perçu dès la fin des années 1930 dans « l'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » : « On s'était dépensé en vaines subtilités pour décider si la photographie était ou non un art, mais on ne s'était pas demandé d'abord si cette invention même ne transformait pas le caractère général de l'art ; or, les théoriciens du cinéma devaient formuler leurs questions avec la même précipitation. Mais les problèmes que la photographie avait posés à l'esthétique traditionnelle n'étaient que jeux d'enfant au regard de ceux qu'allait soulever le film ». Bien entendu, les circonstances sont aujourd'hui très différentes. Benjamin s'interrogeait sur un phénomène relativement nouveau pour l'époque, la reproductibilité, et notamment



dans le cas du cinéma, l'accès ainsi rendu possible d'un public de masse à l'œuvre d'art – un public qui, du coup, devenait partie intégrante de l'œuvre au travers de la réflexivité qu'elle instaure, permettant de la sorte « l'accès à l'inconscient visuel comme la psychanalyse nous ouvre l'accès à l'inconscient pulsionnel ».

Tout ceci a fait l'objet de nombreux commentaires. La question que l'on peut se poser serait alors la suivante : à quoi la photographie donne-t-elle accès aujourd'hui ? Et selon quelles modalités ? Comment repenser les trois modèles canoniques auxquels elle n'a cessé de se référer dans son fonctionnement : l'archive, le photojournalisme et le cinéma ? (Je laisse délibérément de côté la question du rapport à la peinture, et notamment au tableau, à la « forme tableau », qui est abondamment discutée par ailleurs.) Sans parler de la profonde rupture introduite par les dispositifs numériques de production et de diffusion d'images.

Michael Fried a écrit sur certains de ces sujets un livre important, qui analyse la place qu'occupe la photographie dans la création contemporaine⁶. En dépit de l'immense culture visuelle et philosophique de son auteur, le livre, par certains côtés, ne fait que poursuivre par d'autres moyens la dispute « abstruse et confuse » que dénonçait Walter Benjamin. Il ne fait aussi que poursuivre la mise en œuvre d'une réflexion mise en place par Michael Fried lui-même dès 1968, autour des notions de théâtralité et d'anti-théâtralité. Au bout du compte, après un examen minutieux d'un grand nombre d'œuvres contemporaines (Jeff Wall, Thomas Demand, Hiroshi Sugimoto, Thomas Struth, etc.), Michael Fried parvient, et c'est tout à l'honneur de son intégrité intellectuelle, à une conclusion incertaine. Certes, la photographie telle que la pratiquent les artistes qu'il interroge apparaît bien marquée par une forme de distance vis-à-vis du monde, une « exclusion », une « réticence », un « recul », une « séparation » (ce sont les termes qu'il emploie en diverses occasions). Mais la question sous-jacente demeure bien le mode de fonctionnement de l'image photographique dans l'art contemporain. Et même la sacro-sainte question de la théâtralité selon Fried, le rapport au « théâtre » qui se met en place entre l'œuvre et le spectateur, se trouve dépliée et tendue dans tous les sens pour accommoder une photographie qui s'avère être « théâtrale » et « anti-théâtrale » en même temps. Mais cette question est-elle encore pertinente aujourd'hui ?

De même, on peut à bon droit s'interroger sur les débats qui agitent les spécialistes internationaux, dont les travaux réunis dans *Photography Theory*⁷ ne cessent de revenir à des notions telles que

Marie Bovo

À gauche :

Alger 1848. In *Travellers* 2012

À droite :

Alger 1818. In *Travellers* 2012

150x120 cm



l'indécidabilité, la pureté, l'intentionnalité, sans faire émerger de nouvelles problématiques. À tout prendre, il semble bien que ce soit la question de la théâtralité (ou de l'anti-théâtralité) qui reste la plus actuelle dans le rapport à la photographie. Car toute photographie, d'une certaine manière, réactive un fragment d'expérience, réelle ou imaginée, et nous place dans une relation unique avec elle. C'est d'ailleurs pour cela que l'archive joue un rôle si important dans le champ photographique, comme on le verra plus loin. Toute photographie, en un sens, est archive. Elle réactive une forme particulière de temps, qui ne se réduit pas à l'évocation de quelque chose qui « a existé ». Roland Barthes parle, à propos du photogramme, d'un « troisième sens ». Il faudrait peut-être parler, à propos de la photographie, d'un quatrième sens, ou d'un quatrième temps, qui permettrait de rendre compte de l'expérience complexe, en spirale, qu'elle induit.

RETRAIT ET RÉAPPARITION

Si les rapports entre photographie et peinture sont tout de suite venus au premier plan et n'ont cessé, jusqu'à ce jour, de faire débat, il ne faudrait pas oublier, pour autant, la relation étroite entre photographie et cinéma, comme le référence au photogramme le laisse entendre. Dès la période des premières avant-gardes historiques, et jusqu'à la fin des années 1930, photographie et cinéma sont en constant dialogue : les artistes passent de l'un à l'autre, l'image fixe ou mobile fait l'objet de toutes les audaces plastiques. Cette expérience privilégiée se fissure pourtant sous l'influence de l'insistance moderniste sur l'identité et la spécificité du médium (des différents médiums). Walter Benjamin souligne que le cinéma devient un art de masse et exige que soit prise en compte sa dimension politique. On pourrait ajouter que l'arrivée du parlant, au début des années 1930, donne une importance inédite au texte et à la voix, et modifie sensiblement la dimension plastique de l'image. Quoi qu'il en soit, les deux pratiques s'éloignent et renforcent leurs caractères spécifiques, jusqu'à aujourd'hui, où elles se rapprochent de nouveau sous l'effet de la dématérialisation des supports et de l'extrême malléabilité des images que permettent les outils numériques. Ce qui soulève des questions qui sortent du champ photographique en tant que tel, et donnent naissance à une dramaturgie inédite, dont les mots-clés seraient « prolifération illimitée », « visibilité » et « contrôle ». Une image fixe est-elle alors « autonome », ou bien un arrêt sur image d'un flux quelconque ? Un déroulement d'images est-il autre chose qu'une suite d'images fixes

Marie Bovo
À gauche :
Alger 1968, le 2 novembre 2013
À droite :
Alger 1968, le 2 novembre 2013
118 x 120 cm



produites par des caméras sophistiquées qui sont en fait (aussi) des appareils photographiques ? Ces questions elles-mêmes ont-elles un sens, sinon de permettre une nouvelle plasticité, semblable et pourtant si différente de celle des origines ? Que reste-t-il aujourd'hui des belles pages de Roland Barthes sur le photogramme, qui semblent appartenir à un monde quasiment révolu ?

D'où l'importance qu'il faut accorder à l'archive au sens le plus large – qu'il s'agisse de retrouver et d'étudier un fonds historique, ou d'étudier selon la méthode archivistique un corpus donné, en l'éclairant par toutes sortes de documents (épreuves d'essais, écrits, œuvres contemporaines, etc.) qui rapprochent les œuvres d'un contexte plus qu'ils ne constituent un commentaire esthétique. La photographie ne peut plus (mais l'a-t-elle jamais pu ?) être considérée hors de son contexte. Pourtant, cette connaissance et conscience historiques se nient elles-mêmes sans cesse, et se trouvent confrontées à leur opposé, dans un retournement dialectique que Walter Benjamin a décrit sous le nom d'aura, et qui, par une sorte de magie, se dissipe et se reforme sans cesse. L'archive tend à dissoudre l'aura, phénomène par essence singulier. Mais celle-ci se reconstitue avec le temps, sous la forme, par exemple, de l'incomparable beauté des premiers visages photographiés, avant de disparaître de nouveau dans l'« urbanité cannibale », « une attitude précautionneusement circonspecte de la destruction »¹.

De l'aura à la magie, il n'y a qu'un pas, difficile à franchir mais pourtant inévitable dès qu'il s'agit d'image. C'est que l'image, fixe ou mobile, a la faculté de se transformer dans le regard de ceux qui la regardent, et de les transformer en retour. Benjamin s'avancait précautionneusement sur ce sujet, en le restreignant aux photographies anciennes ; Jean Baudrillard le faisait plus hardiment, en parlant de la magie primitive inhérente à toute photographie. Comme certains peuples « primitifs » craignaient que la photographie ne dérobât une partie de leur âme, nous vérifions sans cesse que l'image exige de nous un échange psychique troublant, aux limites de l'expérience matérielle. Une des plus belles descriptions de cette expérience unique a été donnée par Patrick Modiano dans un passage de *Dora Bruder*. Devant un film que son personnage absent (la Dora Bruder qui donne son titre au roman) aurait pu voir à l'époque de sa sortie en salles, il éprouve de manière quasi physique le phénomène de retrait et de réappétition dont il est question ici : « Pourtant, je ressentais un malaise. Il venait de la luminosité particulière du film, du grain même de la pellicule. Un voile semblait recouvrir toutes les images, accentuait les contrastes et parfois les effaçait, dans une blancheur bornée. La lumière était à la fois trop claire et trop sombre, étouffant les voix ou rendant leur timbre plus fort et plus inquiétant. J'ai compris brusquement que ce film était imprégné par les regards des spectateurs du temps de l'Occupation – spectateurs de toutes sortes dont un grand nombre n'avaient pas survécu à la guerre. Ils avaient été emmenés vers l'inconnu, après avoir vu ce film, un samedi soir qui avait été une trêve pour eux. On oubliait, le temps d'une séance, la guerre et les menaces du dehors. Dans l'obscurité d'une salle de cinéma, on était semé les uns contre les autres, à suivre le flot des images de l'écran, et plus rien ne pouvait arriver. Et tous ces regards, par une sorte de processus chimique, avaient modifié la substance même de la pellicule, la lumière, la voix des comédiens. Voilà ce que j'avais ressenti, en pensant à Dora Bruder, devant les images en apparence futiles de *Premier rendez-vous* »².

La « réactivation du passé », qui est un des principes actifs de l'archive, semble rejoindre ici une expérience à la fois subjective et collective, matérielle et projective. Un tel entrecroisement est sans doute une chimère, tout comme les tentatives qui tendraient à associer des registres critiques issus de formations discursives différentes comme nous tentons de le faire ici. C'est pourtant ce que la photographie semble exiger de nous.

¹ Walter Benn Michaels, « Photographs and Fossils », in *Photography Theory*, (éd.) James Elkins, Routledge, 2007, p. 425.

² Jacques, pour le rapport à la peinture, à l'exposition *Huget*, Marseille, La Vieille Chaise, février et 2014 ; et pour les rapports entre image fixe et image mobile, à l'exposition de Georges Cliché-Isabernier et Anne Gallegat, *Wauwiler-Moiseux de Jodilmez*, Paris, Palais de Tokyo, février-septembre 2014. Si la première metait en avant une vision aussi soigneusement formelle des rapports entre photographie et peinture, la seconde s'avérait sur une réflexion plus large sur la migration des images dans l'histoire de l'art, et sur le montage comme mode de connaissance.

³ Walter Benjamin, « l'Essai d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1936], in *Œuvres II*, *Tel Quel*, n° 374, 2003, p. 287.

⁴ *Ibid.*, p. 302.

⁵ Tels que Jeff Wall les a analysés à propos du travail de Roy Arden, avec les précautions qui s'imposent : « Il est possible en général d'identifier trois de ses médiums dans la photographie contemporaine, ou photo d'art : la photographie "d'archives", "photogrammatique" et "chronomatographique" » (Jeff Wall, « Un artiste et ses médiums, Roy Arden », in *Conte et Chronique* 1999-2007, École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris, 2011, p. 100).

⁶ Michael Fried, *Pourquoi la photographie a-t-elle tué l'art*, Hazan, 2012.

⁷ *Photography Theory*, (éd.) James Elkins, op. cit.

⁸ Walter Benjamin, lettre à Adorno, citée par Walter Drotz (in « Présentations », *Walter Benjamin*, *Œuvres I*, p. 41). Sur la question de l'archive, voir la somme récemment parue, *l'Archie au Pléistocène*, (éd.) Brynnot Pjanis, Archéologie Imaginaire, Venise, 2011.

⁹ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Folio, 1991, p. 73-98.

Régis Durand est critique d'art. Il collabore régulièrement aux revues *artpress* et *l'Architecture d'aujourd'hui*. Parmi ses publications les plus récentes, *cinéma Kitaj/Rodchikov*, Galerie Mes, Istanbul, 2013 (avec Ali Karaca) et, avec Mourad Fatah et Barbara Peils, *The Kinship Project*, La Muette-de la bord de l'eau, 2014.



MARIE BOVO

Née en 1967 à Alicante, Espagne
Vit et travaille entre Paris et Marseille

Représentée par la galerie Kamel Mennour Paris

« [...] 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. »

Extrait du n° 40, mars-avril 2011



La voie de chemin de fer 03.05.12, 05H18. Photographie couleur. Courtesy de l'artiste et de la Galerie Kamel Mennour, Paris.

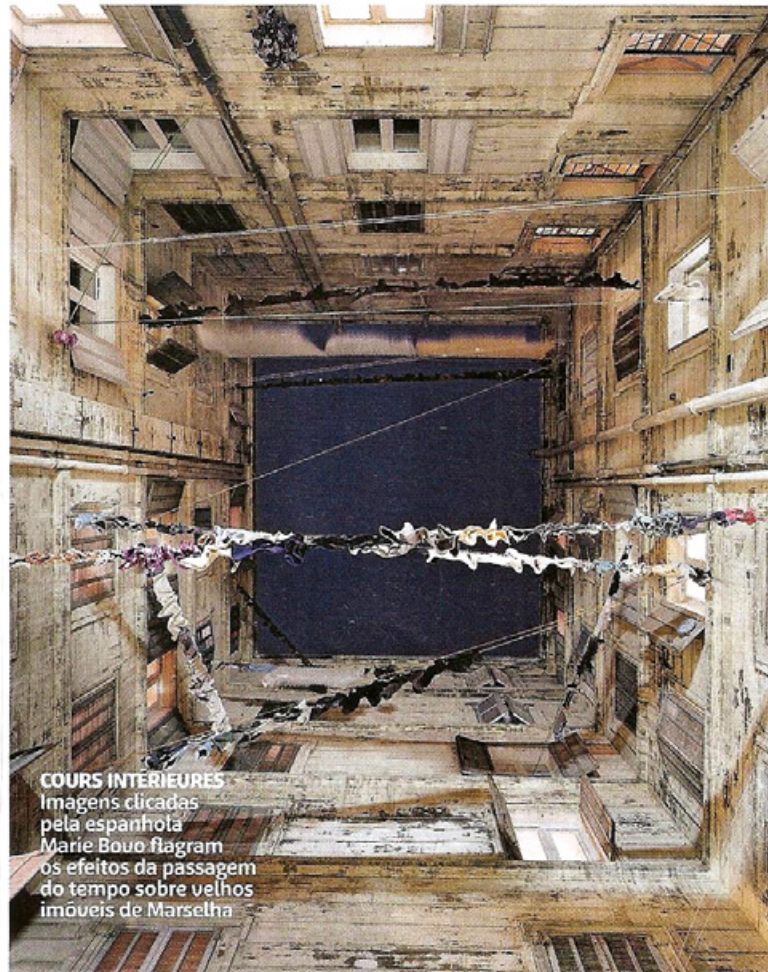


ARTISTE PARU DANS :
N° 40, mars-avril 2011

ACTUALITÉ :
Biennale de Busan, jusqu'au 24 novembre 2012, Busan, Corée du Sud

A arte do Mediterrâneo

Na mostra *The mediterranean approach*, trabalhos de 14 artistas revelam a identidade multifacetada dos povos daquela região




COURS INTERIEURES
Imagens clicadas
pela espanhola
Marie Bouo flagram
os efeitos da passagem
do tempo sobre velhos
imóveis de Marselha

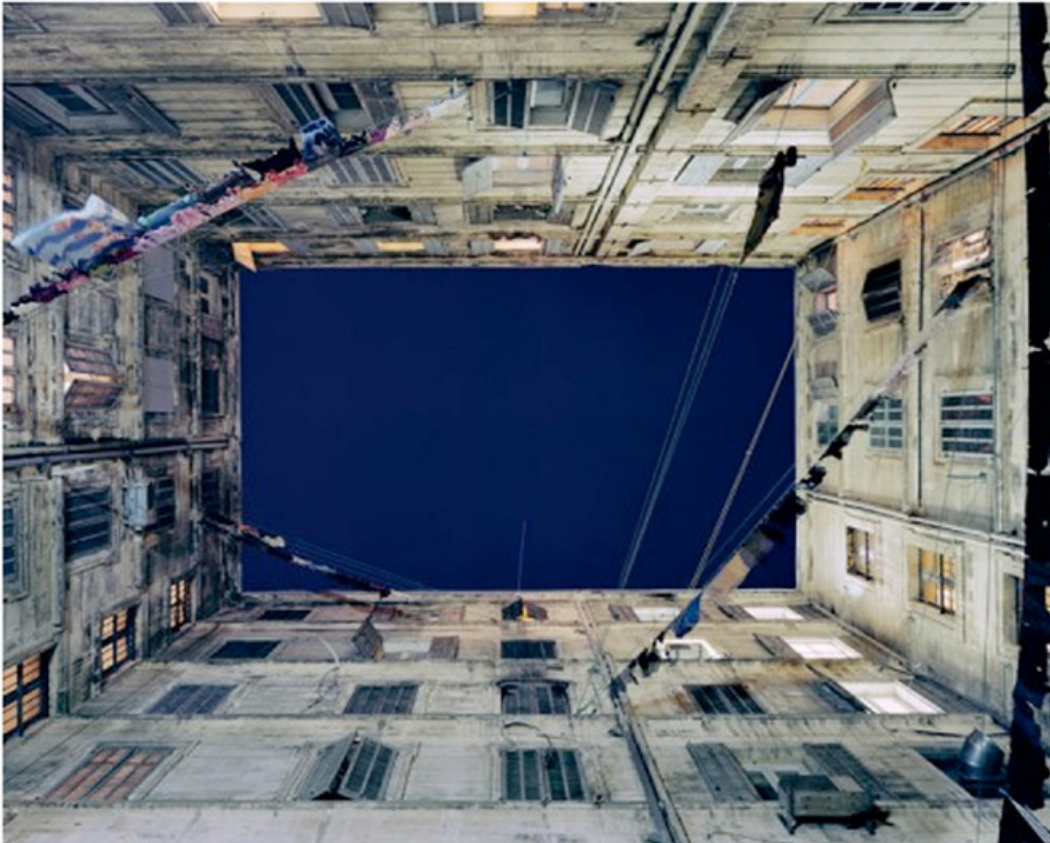
Berço de várias civilizações e rota obrigatória para muitos povos da Antiguidade, a região do Mar Mediterrâneo consolidou-se como um espaço em que culturas, crenças e tradições díspares coexistem há milênios. Ligada a Nações Unidas, a ONG Art for the World montou para a Bienal de Veneza do ano passado a exposição *The mediterranean approach*, que depois passou por Marselha e chega agora a São Paulo. O objetivo é revelar a multifacetada identidade mediterrânea e, ao mesmo tempo, explorar as influências do passado na produção artística atual. São instalações, pinturas, fotos, vídeos e esculturas de 14 artistas da Europa, do norte da África e do Oriente Médio. Um bom exemplo da diversidade do conjunto encontra-se em *Cours intérieures* (2008-2010), série de cromos da espanhola Marie Bouo sobre os pátios internos de velhos edifícios. Há obras trazidas especialmente para a edição brasileira, como a colorida peça *100 words of love* (2010), da egípcia Ghada Amer. Logo na entrada, *Apparatus* (2011), instalação da grega Maria Papadimitriou, dá boas-vindas aos visitantes. Composta por esculturas de vidro e um barco estilizado da guarda-costeira, trata-se de uma metáfora das viagens empreendidas pelos imigrantes ao longo do Mediterrâneo – com a praia repleta de cacos evocando o destino trágico de muitos deles.

THE MEDITERRANEAN APPROACH De 6/10 a 13/01, ter. a sex. 10h30/21h30; sáb. e dom. 10h30/18h30.
Sesc Pinheiros: R. Pais Leme, 195, ☎ Faria Lima, tel. 3095-9400. (R\$ 8 as três primeiras horas).

ON VIEW> SKYSCRAPER: ART AND ARCHITECTURE AGAINST GRAVITY

 MIDWEST | THURSDAY, JULY 5, 2012 | THE EDITORS.

 No Comments | [Leave A Comment](#)



(COURTESY MARIE BOVO & KAMEL MEMMOUR)

Skyscraper: Art and Architecture Against Gravity

Museum of Contemporary Art Chicago
220 East Chicago Avenue, Chicago
Through September 23

The Museum of Contemporary Art Chicago brings together 50 international 20th and 21st century artists for a show that investigates our enduring fascination with building into the sky. *Skyscraper: Art and Architecture Against Gravity* presents a history of these iconic structures and their impact on our understanding of technology, society, and myth. The exhibition is divided into five themed sections. "Verticality" reflects the optimism of building upward and the pursuit of iconic form. "Personification of Architecture" juxtaposes human and architectural form, placing the body in terms of building and vice-versa. "Urban Critique" examines the effects of modern housing on its inhabitants and the dislocation and alienation that can result from architecture's utopian impulse. "Improvisation" records occupants' responses to their built environment and the ways they transform and humanize buildings as documented in Marie Bovo's courtyard perspective, above. "Vulnerability of Icons" considers our changing relationship to tall buildings post-9/11.

Humanising A Modernist Icon

Skyscraper: Art & Architecture Against Gravity



Bringing this iconic building to life, *Skyscraper* is a re-appraisal of the modernist structure and features over 50 artists whose work responds to ITS variety and complexity.

In a passage in *The Tall Office Building Artistically Considered* (1896) the pioneering, influential architect Louis Henri Sullivan (1856-1924) stated: "This loftiness is to the artist-nature its thrilling aspect ... It must be in turn the dominant chord in his expression of it, the true excitant of his imagination ... It must be every inch a proud and soaring thing, rising in sheer exultation that from bottom to top it is a unit without a single dissenting line." A skyscraper can be sculpted and formed into an incredible towering edifice of steel and mirrored walls of glass; a colossus inherently capable of inspiring admiration and at the same time provoking a sense of insignificance.

Chicago has been acknowledged as one of the first cities to embrace the high rise building and it seems appropriate that the Museum of Contemporary Art, Chicago should play host to the exhibition *Skyscraper: Art and Architecture Against Gravity*. This thematic exhibition has been curated by Michael Darling, James W. Aisdorf Chief Curator, Joanna Szupinska, and Marjorie Susman Curatorial Fellow. It features works by over 50 artists such as Andy Warhol, Chris Burden, Catherine Yass, Erica Bohm, Vito Acconci, Fikret Atay, Claes Oldenburg, Ziad Antar and Enoc Perez. The exhibition also includes a specially commissioned sculpture by Polish artist Monika Sosnowska, installed in the vertical space of the museum's atrium, and the minimal paintings of the World Trade Center's Twin Towers by Robert Moskowitz are on display in the gallery for the first time since 9/11. Each work has been selected because of its response to this iconic structure; Darling considers that "artists have always looked at skyscrapers with a wary eye as well as with fascination." While the exhibition is dominated by a central cohesive theme, it is divided into five distinct sections: Verticality, Personification of Architecture, Urban Critique, Improvisation and The Vulnerability of Iconic Buildings.

The defining structural feature of the skyscraper is its verticality, directing the eye from street to summit and, in doing so, instilling both awe and aspiration. The Verticality section of the exhibition explores both the formal configuration of these buildings and the psychological correlates of optimism and progress. Darling suggests: "It is an inescapable fact about how skyscrapers work; grouping these (pieces) together to establish rules regarding the theme – those pieces on their own will take you in all different directions." In the work *Chrysler Building* (2011) by Chris Burden, we experience a customary landmark one might expect in an exhibition of this nature. Burden's rendering has reduced the monumental Chrysler Building to a miniature construct assembled from a simple metal building kit, and this scale presents the viewer with an opportunity to relate to the building on a tangible level. In a similar response to Burden's appropriation, the artists Jeff Carter and Jennifer Bolande also intricately reconstruct models of iconic high rise buildings. With its curtain wall façade, New York's Lever House (1952) was one of the first glass-box skyscrapers, and exemplifies the design principle according to the Bauhaus master Ludwig Mies van der Rohe. In *Appliance House* (1998-9) Bolande's "curtain wall façade" consists of stainless steel light boxes with duratrans photos of washing machines displayed in shop windows at night. We become aware of the strong association that skyscrapers have with commerce and its capitalist ethos. This pristine, shiny edifice has been constructed from the financial success of selling cleaning appliances to the masses. The impressive panoramic vista captured from a Tokyo highrise by Roe Ethridge and the expressionistic utopian edifices of the *Cityscapes* series (2009) by Erica Bohm perfectly capture the metropolitan dream of an aspiring urban planner. Enoch Perez's oil on canvas painting of the *Marina Towers, Chicago* (2011) serves as a poignant reference to the exhibition's host city.

Current Issue



Aesthetica combines dynamic content with compelling critical debate, exploring the best in contemporary arts and culture.

Sign up to our Monthly Newsletter:

Submit

Search... 

The destruction of The Tower of Babel reminded mortals that they were lesser than their God. It took some time before secular constructions far exceeded religious structures in height. Less spiritual needs such as status can play a major part in the construction of a tall building and Personification of Architecture makes us aware of the relationship between the physical and the ego. Vito Acconci's kinetic sculpture *High Rise* (1980), Roger Brown's *Ablaze and Ajar* (1972) and H.C. Westermann's *Memorial to the Idea of Man If He Was an Idea* (1958) exemplify this dual implication. Darling testifies that "the anthropomorphising instincts of these artists is thinking of (the) buildings in a very phallic way, which of course, lends itself to the hubris of the skyscraper and the macho 'race to the sky' – there is something deeply human about that." Abelardo Morell's emotive and monochromatic *Camera Obscura Image of the Empire State Building in Bedroom* (1994) has captured a public icon and metaphorically invited it into a private, intimate space. A sense of the corporal is present in the packaged confectionary sculptures by Eliza Myrie entitled *Project Candy*. Through this concept the artist offers viewers the opportunity to purchase and then consume a memento from the show. Myrie says: "The work considers the food supply of the inner city and how we physically ingest and manifest the circumstances of the locations we dwell within."

Improvisation offers a look at the ways that people who inhabit it humanise modernist architecture. Wilfrid Almendra's sculptures stress the clash between individualism and standardisation. Yin Xiuzhen takes old clothing and transforms the fabric into soft sculpture cityscapes that dramatically unfold from suitcases. The act of travelling and the places visited become one complete whole. Marie Bovo's photographs of the sky centrally shot within courtyards gives viewers a sense of vertigo. Congo based artist Bodys Isek Kingelez began building his brightly coloured maquettes of imagined buildings when he was made redundant. Although he has no formal training in architecture or art, his idiosyncratic structures such as *Palais d'Ihunga* (1992) articulate a joy in conceiving and constructing. A similar pleasure in mark-making can be seen in the felt-pen drawings of Wesley Willis. Diagnosed with schizophrenia at 26, Willis used both music and drawing as means of expression. His depictions of the Dan Ryan Expressway and other Chicago street scenes reveal an effervescent personality in their repetitive marks. Kori Newkirk's *Glint* (2002) creates an equally colourful celebration of the city by rendering the silhouetted outline of skyscrapers using bright red plastic pony beads threaded onto artificial hair. Gabriel Orozco's photograph *Isla en la Isla (Island within an Island)* (1993) presents two cityscapes within one image. A bleak view of the Manhattan skyline seen from New Jersey is echoed by the placing of broken, discarded planks and detritus against a grey concrete wall in the foreground. The artist's makeshift reproduction of the cityscape seems like a scathing critique of the dominant role that New York plays within the art world.

Darling asserts that in the interest of balance it was important to recognise that "a large number of artists are critiquing the modernist idea of grouping hundreds of people together in a single tower." The Urban Critique section presents works that explore the more dystopian nature of urban development. The criticisms levelled by Jane Jacobs in her influential book *The Death and Life of Great American Cities* (1961) are still relevant in most industrialised countries. In the drive for market-led efficiency human needs are subordinate to the machine of commerce, diversity is sacrificed for the specialisation of financial quarters, and shopping centres, link roads and bypasses rip through city neighbourhoods. This dehumanising tendency inevitably leads to alienation and this theme is picked up by artists such as Ziad Antar, Jeff Carter, gelitin, Jakob Kolding, Michael Wolf and Shizuka Yokomizo. Kolding engages directly with how town planning interferes with human activity in his striking collages whilst Carter's questioning of Modernist theories by recreating famous structures through a process known as IKEA-hacking can be seen in his sculpture *Untitled #3 (Chicago Tribune Tower)* (2010).

Wolf's *The Transparent City* voyeuristically captures fragments of life within Chicago's high-rise towers. Office spaces and private accommodation are scrutinised through a telephoto lens or, as in *Transparent City #6* presented here, building facades are transformed into abstract compositions inhabited by city dwellers oblivious to Wolf's gaze. In contrast, Yokomizo's photographic project *Dear Stranger* 1998-2000 presents complicit night-shots of individuals framed within the brightly lit interiors of their homes. The artist wrote an anonymous letter to her subjects asking if they would stand at a particular window at a specific time of night so that she could photograph them from the street. The record of these encounters perfectly captures the uneasy relationship between self and other inherent in city living.

Ziad Antar's decision to take a photograph of the world's tallest free standing structure, the Burj Khalifa in Dubai, with out-of-date film using an obsolete camera immediately places this modern building into the prism of the historical archive. In this simple gesture he profoundly presents current grandstanding within a historical framework of fallen empires, inevitable decline and the transient nature of power. The future can also reframe historical actions. Austrian collective gelitin's "prankster" performance in which they installed a window balcony on the 96th floor of the World Trade Center to watch the sunrise is revealed in *The B-Thing, New York City* (2000-01). The archive relating to their intervention presented here is inevitably overshadowed by later events.

These later events, the 9/11 attacks and the resulting changing relationships to iconic structures of power, inform the works presented in Vulnerability of Icons. Included are Vera Lutters' spectral *Studies for Ground Zero* (2001-02) – gelatin silver prints captured by turning a room overlooking the site into a camera obscura. The means of recording and its impact on our understanding is also explored in Thomas Ruff's *jpeg ny05* (2004) in which the broken remnants of one tower are further fractured through the degraded quality of a digitally captured image. The conclusion may be that binary approaches cannot meet the complexities of our times. Robert Moskowitz's minimal paintings of the World Trade Center's Twin Towers will be shown for the first time since 9/11. Moskowitz has drawn and painted the towers since 1974, engaging with them through his monochromatic, formal approach. It's impossible now to see these works as purely surface relationships between structure and rendition; a new narrative dominates. Aspects of this narrative are poignantly told in Hans-Peter Feldmann's installation *9/12 Frontpage* (2001). The artist displays the front page of 151 newspapers on 12 September 2001. Darling believes this piece "reminds us just how global the impact of those attacks was and how much of a shift it created in culture at large."

These later events, the 9/11 attacks and the resulting changing relationships to iconic structures of power, inform the works presented in *Vulnerability of Icons*. Included are Vera Lutter's spectral *Studies for Ground Zero* (2001-02) – gelatin silver prints captured by turning a room overlooking the site into a camera obscura. The means of recording and its impact on our understanding is also explored in Thomas Ruff's *jpeg ny05* (2004) in which the broken remnants of one tower are further fractured through the degraded quality of a digitally captured image. The conclusion may be that binary approaches cannot meet the complexities of our times. Robert Moskowitz's minimal paintings of the World Trade Center's Twin Towers will be shown for the first time since 9/11. Moskowitz has drawn and painted the towers since 1974, engaging with them through his monochromatic, formal approach. It's impossible now to see these works as purely surface relationships between structure and rendition; a new narrative dominates. Aspects of this narrative are poignantly told in Hans-Peter Feldmann's installation *9/12 Frontpage* (2001). The artist displays the front page of 151 newspapers on 12 September 2001. Darling believes this piece "reminds us just how global the impact of those attacks was and how much of a shift it created in culture at large."

It could be argued that terrorists are using the efficiency-model philosophy behind such high-density buildings to create as much death and destruction as possible with the fewest resources. The Twin Towers were not the only high-rise buildings to be targeted by those wishing to pursue their cause violently. Ahmet Öğüt's *Exploded City* (2009) presents an imaginary metropolis of 22 scale-model buildings and architectural features that have suffered bomb attacks such as the Madimak Hotel, Sivas (attacked 2 July 1993), Europa Hotel, Belfast, (continually bombed between 1972-1994), HSBC Bank, Istanbul, (attacked 20 November 2003), Ferhadija Mosque, Banja Luka (attacked 7 May 1993) and Mostar Bridge, Mostar (destroyed 9 November 1993). By not including the Twin Towers in the cityscape Öğüt reminds viewers that the toll of victims from extreme acts of violence is vast.

In addition to the themed sections there will be presentations of work by Cyprien Gaillard, Pierre Huyghe and Jan Tichy. Darling and his fellow curators have brought together a dynamic collection of works that enable a multi-layered reappraisal of that most iconic modernist structure, the skyscraper. *Skyscraper: Art and Architecture Against Gravity* opened from 30 June 2012 until 23 September 2012. www.mcachicago.org.

Angela Darby

[Top](#)



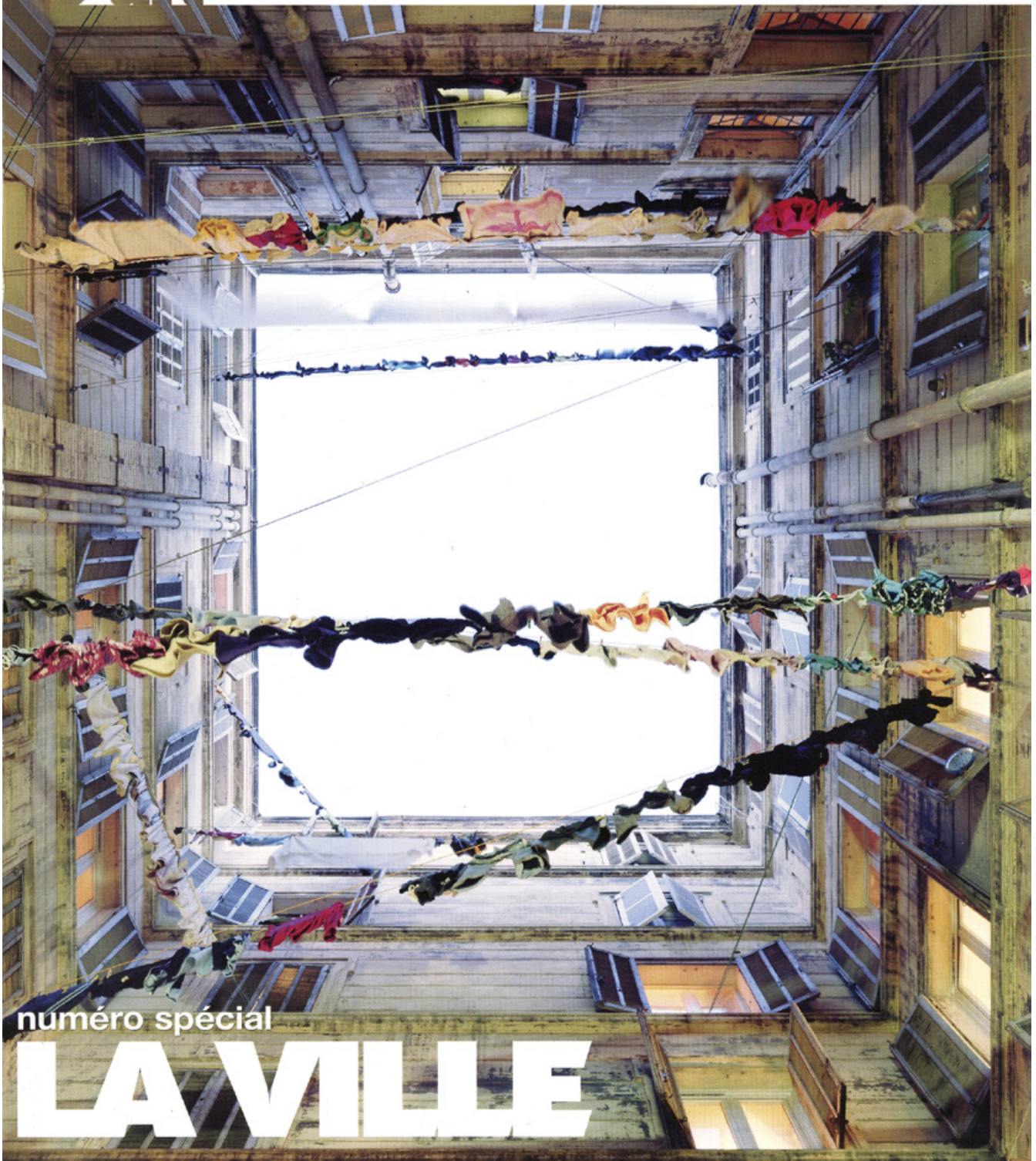
Date published: 1 June 2012

[Art & Design](#)
[Film](#)
[Music](#)
[Performance](#)

[Shop](#)
[Stockists](#)
[Advertise](#)
[Links](#)

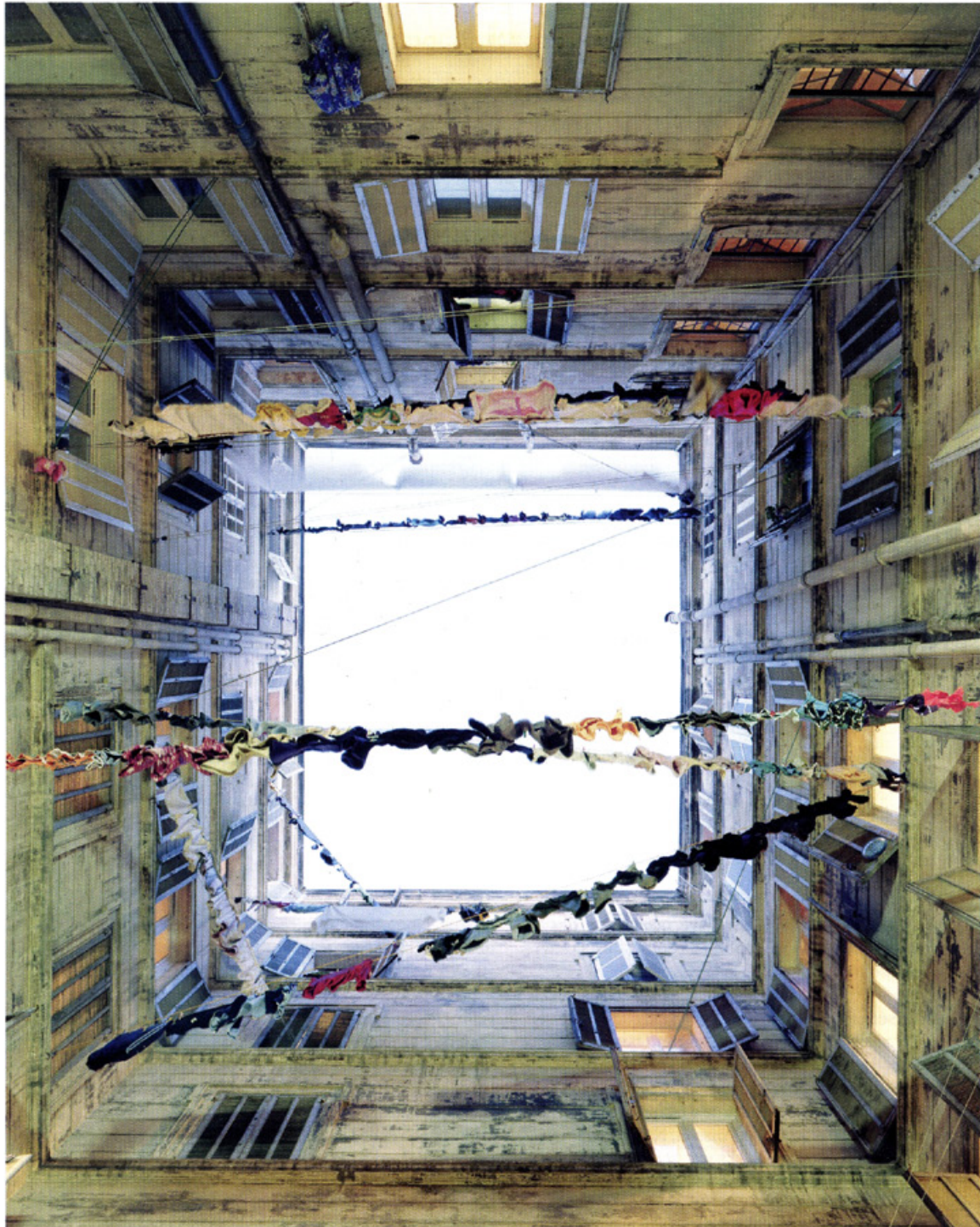
[Art Prize](#)
[Writing Competition](#)
[ASFF: Film Festival](#)
[Ambassadors](#)

[Artists' Directory](#)
[What's On](#)
[Environmental Policy](#)
[Contact](#)



numéro spécial

LA VILLE



© Marie Bovo | Courtesy the artist and Samel meunour, Paris

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

SÉRIE EN COURS

La plasticienne Marie Bovo a posé sa chambre photographique dans les cours intérieures des immeubles haussmanniens de la zone portuaire. Sous son regard, ces architectures deviennent tour à tour belles ou effrayantes, dépouillées ou exubérantes, prisons ou cathédrales. A voir au MAC.

Par Sandro Piscopo-Reguieg

Ce pourrait être Belsunce ou la rue de la République. Nous sommes quai de La Joliette. Mais le lieu exact importe peu : ces immeubles haussmanniens décrivent tous une même réalité. Érigés au XIX^e siècle, ils ne reçurent jamais les populations aisées censées les occuper et furent rapidement peuplés de pauvres et de migrants provenant des bateaux amarés non loin de là, dans la zone portuaire. Ces lieux, Marie Bovo les connaît bien. L'Espagnole (basée à Marseille depuis une quinzaine d'années) les a longtemps fréquentés, éprouvant une certaine fascination pour leurs cours intérieures, espaces intermédiaires situés entre rue et maison. « *Lorsqu'on y pénètre, certaines sont si encaissées, si étroites, que le premier réflexe, c'est lever les yeux au ciel.* » Ce qu'elle a reproduit dans ses vertigineuses photographies, où l'architecture s'ouvre sur l'infini d'un ciel lacéré de cordes à linge. Le parti pris du cadrage ôte toute dimension pittoresque à la scène : immergé au cœur de l'image, le spectateur est comme enfermé « *au fond du puits* ». La plasticienne, par le jeu infini des variations, va opérer un basculement. En révéler les traces de vie, les insondables beautés.

Variations. Dans *Cours intérieures*, le temps est l'élément clé. Cette série d'une trentaine de photographies dont la réalisation s'est étalée sur deux années (2008-2010) recompose, jour après jour, mois après mois, le cycle de vie de ces immeubles : « *Il s'agit de suivre un lieu à travers les variations du quotidien. Des détails en apparence insignifiants peuvent créer de très forts écarts de perception.* » Si par leur structure, ces cours évoquent d'abord un univers carcéral (quatre façades décrépies encadrent étroitement le ciel, inaccessible échappée), elles peuvent, à d'autres moments, devenir cathédrales sous l'effet des jeux de lumières (naturelle et artificielle) et des mouvements de couleurs (le linge) composant un ensemble rappelant les fresques baroques qui ornent les plafonds de certaines églises. Pour mettre en évidence ces « *contradictions objectives* », la plasticienne (qui travaille à la chambre photographique) n'a nullement besoin de procéder à de quelconques retouches. « *Ce qui émerge est déjà si étonnant... A certains moments, c'est la réalité qui est irréaliste.* » Le tirage en très grand format accentue cette impression. Lorsqu'on plonge et prolonge le regard dans ces images, on bascule dans l'étrange : le ciel

« A CERTAINS MOMENTS, C'EST LA RÉALITÉ QUI EST IRRÉELLE »

devient monochrome traversé de diagonales, constellé de formes et de touches de couleur. La réalité tend vers l'abstraction.

Vies. Ces espaces contradictoires, tour à tour beaux ou effrayants, dépouillés ou exubérants, sombres ou colorés, ne sont que le reflet de l'activité de ceux qui les habitent. « *Ce qui m'intéresse, c'est moins l'architecture que la façon dont elle est vécue* », explique celle qui n'a de cesse d'observer et révéler les « *nervures de vie* ». Car dans ces lieux en apparence dépeuplés, la présence humaine est - partout - suggérée : « *C'est un espace cicatriciel. Les façades sont de l'ordre de la scarification. Cette matière architecturale devient une peau, elle conserve des traces. Ce linge suspendu, c'est le corps en négatif.* » Au fur et à mesure qu'Euroméditerranée déploie sa politique de réhabilitation massive et que les façades décrépies retrouvent leur lustre ; les populations de ces immeubles changent et les fils d'étendage se font de plus en plus rares. La plasticienne nie cependant toute intention documentaire dans ce travail. Lorsqu'elle l'a démarré, ce bouleversement n'avait pas commencé. Aujourd'hui, elle s'interroge : « *Ces lieux étaient dans un état de pauvreté avancé, il fallait donc intervenir. Mais pour cela, doit-on nécessairement effacer les traces de ce qui est devenu, ici, une culture à part entière ?* »

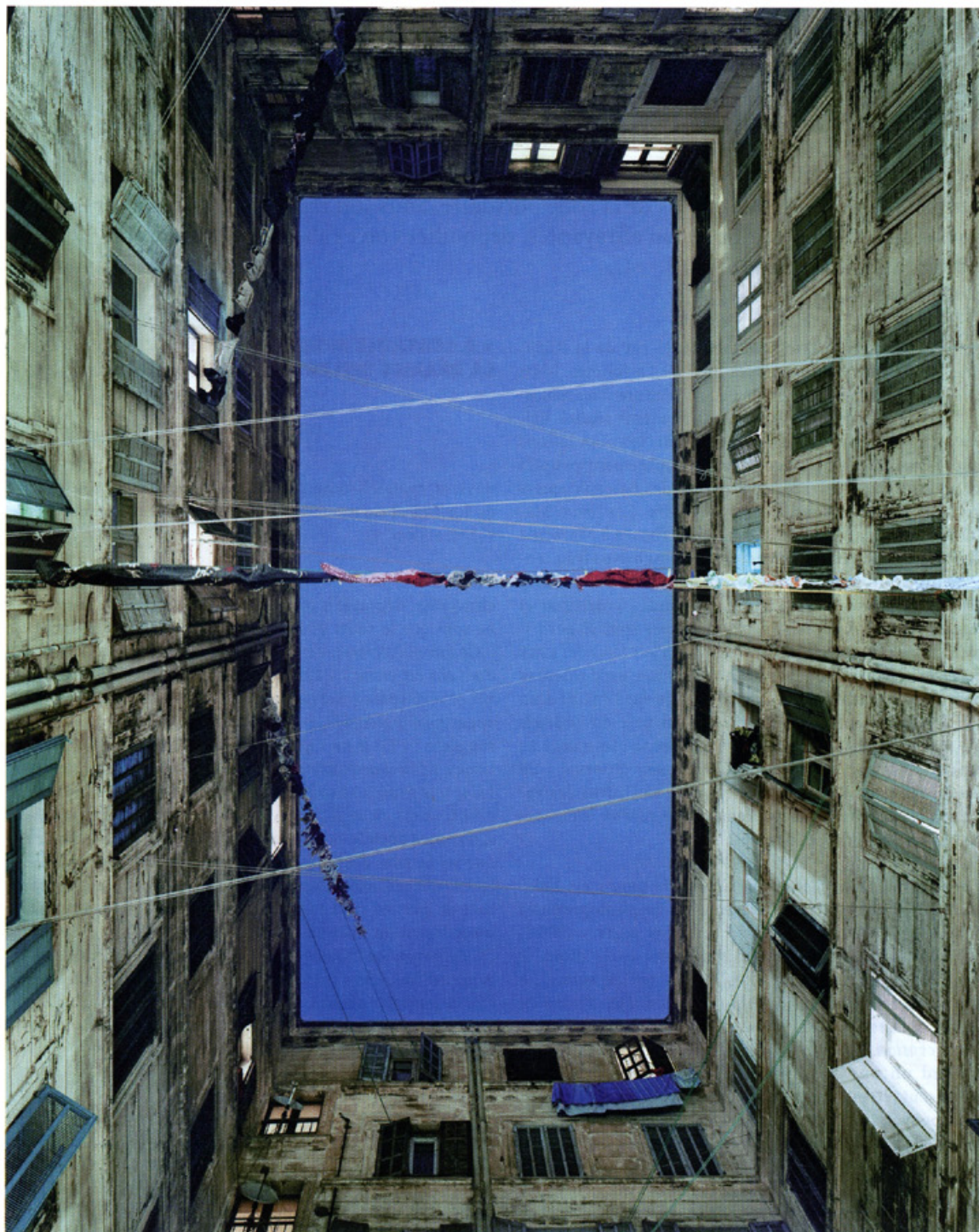
COURS INTÉRIEURES
Marie Bovo

A voir dans le cadre de l'exposition :
The Mediterranean Approach
Jusqu'au 20 mai au MAC



LA VILLE

COURS INTÉRIEURES



© Marie Bovo - Courtesy the artist and Galerie Mennour Paris

Cour intérieure, 3 mars 2008
2008
Tirage ilfochrome, 152 x 120 cm



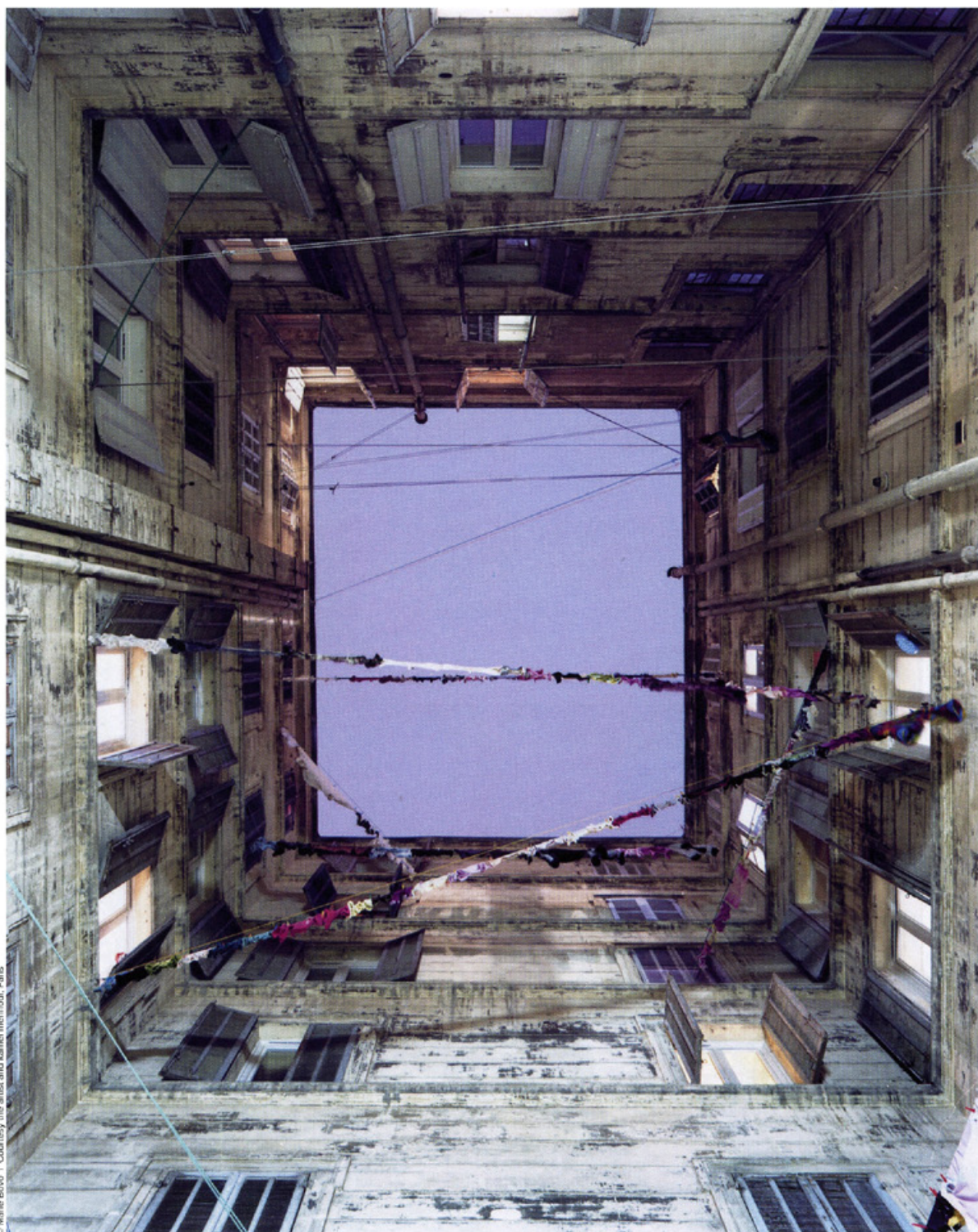
© Marie Bovo | Courtesy the artist and Kamel Memour, Paris

Cour intérieure, 15 juin 2008
2008
Tirage ilfochrome, 152 x 120 cm



C. Marie Bovo | Courtesy the artist and Kamel merrour, Paris

Cour intérieure, 19 février 2009
2009
Tirage ilfeochrome, 152 x 120 cm



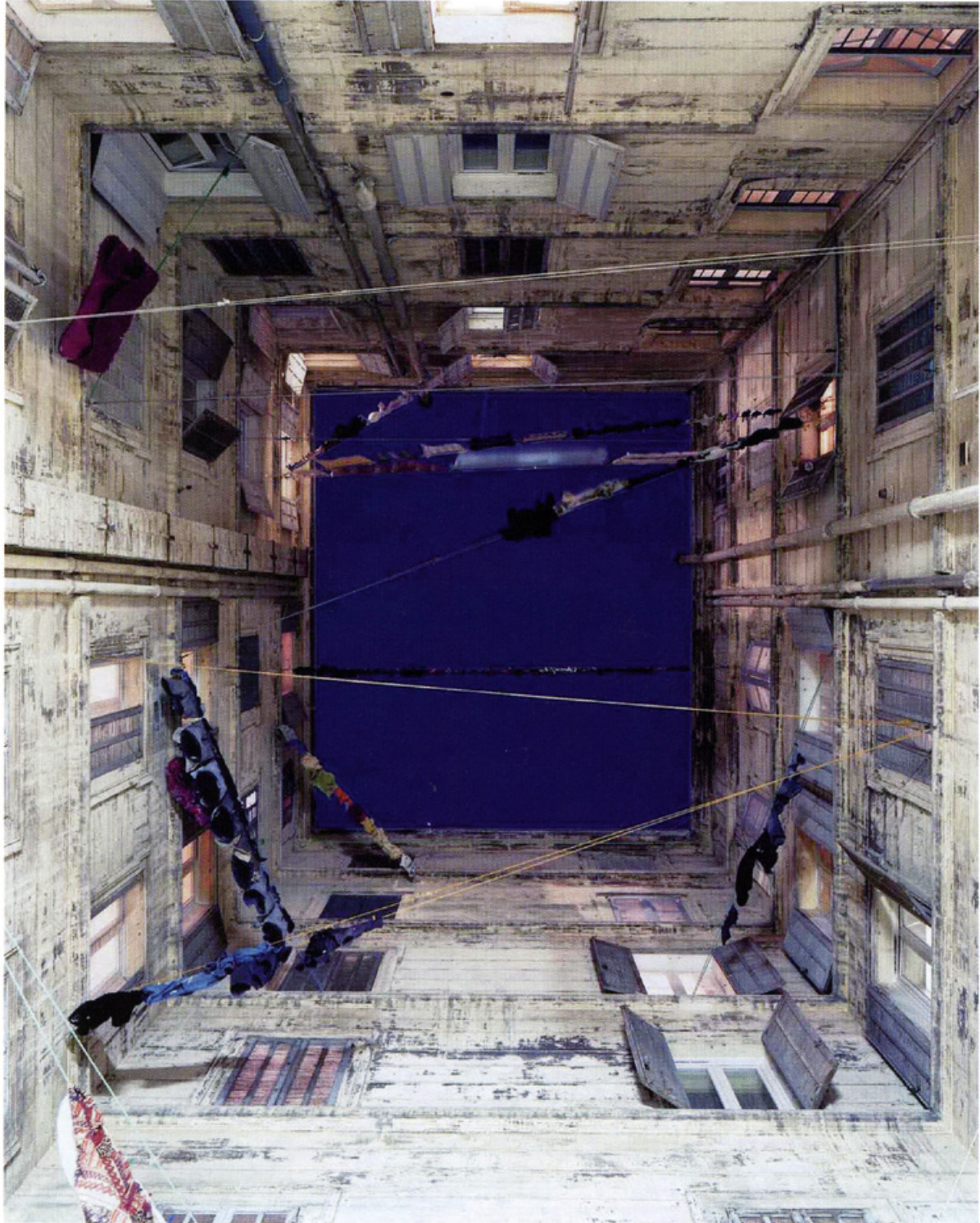
© Marie Bovo | Courtesy the artist and kamel mennour, Paris

Cour intérieure, 12 mars 2009
2009
Tirage ilfeochrome, 152 x 120 cm



LA VILLE

COURS INTÉRIEURES



© Marie Bovo 1 - Courtesy the artist and Jameel Meunier, Paris

Cour intérieure, 30 avril 2009
2009
Tirage ilfochrome, 152 x 120 cm



© Marie Bovo. J. Courtesy the artist and Ismael memoir. Paris

Cour intérieure, 11 octobre 2009
2009
Tirage ilfochrome, 152 x 120 cm

66

ARTISTES

Marie BOVO ou La

ENTRETIEN AVEC RÉGIS DURAND



19h07, Bab-el-Louk.
2007, photographie en couleurs, 208 x 153 cm.

PHOTOGRAPHIE aBYSSaLE



23h36, Bab-el-Louk. |
2007, photographie couleur, 208 x 153 cm.

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 Sienna 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'élevait vers le plafond de l'église et ses anges suspendus, jusqu'à ce qu'une gémissement 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

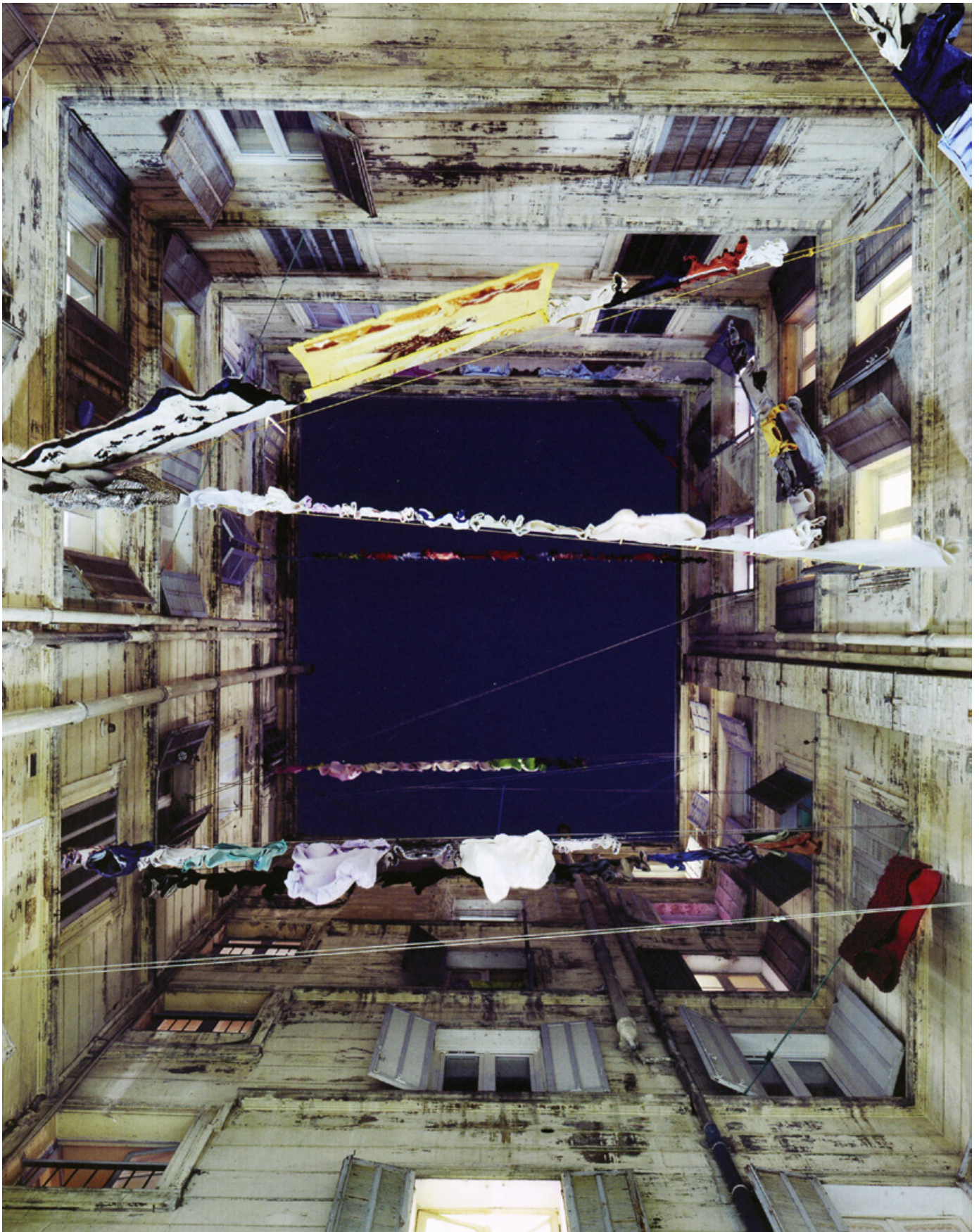
05h45, Bab-el-Louk.
2007, photographie en couleurs, 208 x 153 cm.

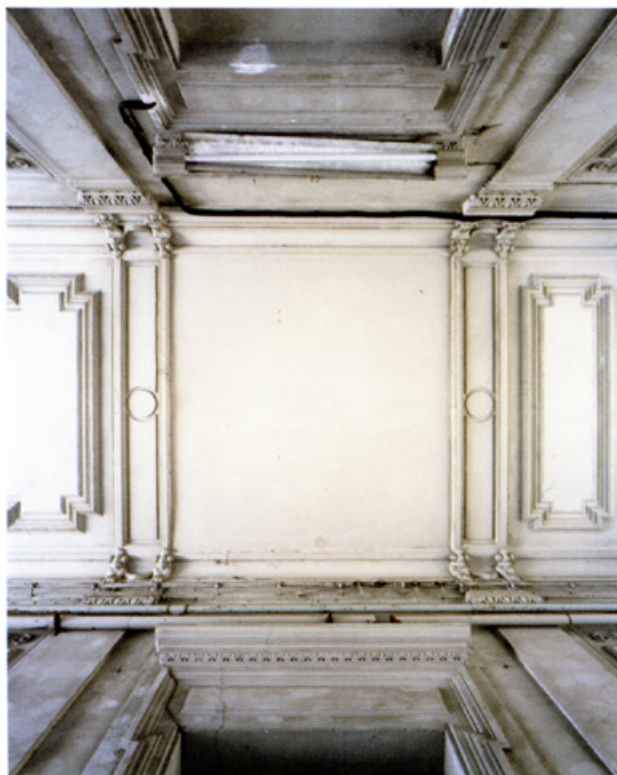
de l'époque bourgeoise dans laquelle le modèle de quartiers de cellules, construits autour d'une cour rectangulaire ou ronde, s'est imposé comme le plus adéquat pour l'exécution des peines. Les cours des immeubles haussmanniens très dégradés que j'ai photographiés ont perdu depuis longtemps leurs locataires 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 dépôts 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.

MAGAZINE

> PHOTOGRAPHE

Marie Bovo, le labyrinthe et la spirale

par Olivier Namias

La photographie est pour l'artiste Marie Bovo bien plus qu'un outil: sa pratique est une expérience qui doit rendre tangibles le corps de la lumière, le matériel et l'immatériel. Munie d'une chambre grand format, elle explore les temps en spirale et les espaces labyrinthiques.

Une image d'un rivage prise à l'aube: trois surfaces correspondant au ciel, à la mer et au sol partagent le cadre en bandes horizontales de taille équivalente. La lumière est très soignée. Le long temps de pose a rendu la mer floue. La scène est désertée; la présence humaine sur cette plage, dont on apprendra plus tard qu'elle est urbaine, n'est évoquée qu'en négatif, par la trace des pas ou les déchets laissés sur le rivage. Détails triviaux, révélés par l'emploi d'une chambre 20x25, qui font basculer la photographie «du paysage à la nature morte, de la vanité», précise la photographe.

Autre scène, en ville: une image de la série «Cours intérieures» réalisée à Marseille entre 2006 et 2009 dans les parties communes d'un groupe d'immeubles haussmanniens qui ne reçurent jamais les populations aisées censées les occuper, mais des populations bien plus modestes. Les murs sont très dégradés, l'espace est strié de fils auxquels sont suspendus des vêtements de toutes sortes. Le parti pris de cadrage de la scène, selon un axe vertical partant du centre de la cour vers le ciel, évite le pittoresque attendu dans un tel contexte. «Quand j'ai rendu visite à une amie habitant dans une de ses cours, le premier réflexe fut de lever la tête vers le ciel, et j'ai reproduit ce geste pour construire la série. Dans tout mon travail, deux directions s'opposent: d'un côté, l'envol et de l'autre, la chute [NDLR: la chute est figurée dans la série «Babel-Louk» réalisée au Caire en 2006]. En renversant le regard, on provoque une série de basculements. Ce qui est en bas se retrouve en haut, ce qui est horizontal se retrouve vertical», explique Marie Bovo.

Comme dans certaines de ses autres séries, le temps tient une place importante dans l'image: «Chaque photo a été prise à une heure différente. Je souhaitais inscrire chaque image dans une durée liée au quotidien, et la journée me semblait constituer l'unité de temps la plus pertinente de ce point de vue.»

L'ARCHITECTURE CONTRE LA VIE?

Au bout de ce tunnel formé par les cours, l'image du ciel coloré ou blanc devient plus abstraite, rappelant les tableaux d'un Rothko et des artistes travaillant sur

les vibrations lumineuses pures. Entre les façades usées – assumant quasiment l'aspect d'un trompe-l'œil – et l'art contemporain, Marie Bovo ne craint pas de superposer les références: «L'endroit est habité par des gens pauvres. Dans le cadre, le linge, qui est un élément de vie extrêmement intime et humble, apparaît comme en lévitation. Il acquiert une présence à part entière, comme dans les photographies spirites. L'autre élément important est le ciel. L'endroit d'où l'on perçoit une architecture est essentiel: que se passe-t-il, comme dans les fresques d'église, lorsque le ciel entre dans l'architecture?» Ses photographies multiplient les résonances au sacré. Le nom de la série «Grisailles», effectuée selon un protocole identique sous les porches du même groupe d'immeuble marseillais, est une référence directe aux peintures qui figurent sur les panneaux fermant les retables. Les teintes grises préservent les fidèles des excès charnels des couleurs qui auraient pu perturber leur méditation de carême. Elles s'opposent aux explosions de couleur des cours auxquelles mènent ces porches, celles représentées dans «Cours intérieures». Si elles ne sont pas sans rappeler les cubes des églises brunelleschiennes, les images mettent en valeur toute une série de dégradations et d'empreintes venant altérer le décor en stuc des plafonds: passages de tubes de gaz, peintures écaillées, pose sauvage de néons, et même traces de ballons de foot laissées par les enfants sur les plafonds. Certains photographes comme Lewis Hine ont axé leur travail photographique sur la pauvreté. Pour Marie Bovo, le fait que les immeubles soient habités par des pauvres est important et ce travail revêtait dans un certain sens une forme d'urgence à témoigner d'un mode de vie menacé par les réhabilitations programmées, notamment dans le sillage du projet Euroméditerranée, dont le périmètre inclut ce groupe d'immeubles. Mais si Hines entendait dénoncer des situations d'habitat précaire, Marie Bovo voit dans le délabrement autant de signes de la puissance de la vie: «Le bâtiment évolue en fonction des besoins, les murs, le plafond, l'espace deviennent une sorte de membrane, un corps très vivant, cicatriciel. Dans ce contexte, la pauvreté m'apparaît comme une forme de résistance pasolinienne à l'espace bourgeois.» Ces images ne mettraient-elles pas en scène la lutte de la vie contre l'architecture? Celle-ci semblait désigner pour la photographe une forme finie et lisse, produit d'une classe dominante et donc totalitaire par essence. Voilà qui ne manquera pas d'interpeller les architectes... ■



© Galerie Kamel Mennour

> Le travail de Marie Bovo a été présenté du 17 décembre 2010 au 30 janvier 2011 à la Maison européenne de la photographie à Paris. L'artiste est représentée par la galerie Kamel Mennour, 47, rue Saint-André-des-arts, 75006 Paris. Tél.: +33 (0)1 56 24 03 63. <www.kamelmennour.fr>.

> Images extraites de la série «Cours intérieures» réalisée à Marseille entre 2006 et 2009.

Les lieux que j'ai photographiés au Caire ou à Marseille sont des lieux situés « à la marge » : des toits-terrasses, des cours, qui pourtant sont centraux. La trivialité du quotidien s'y heurte à l'utopie architecturale et c'est une expérience affective et sociale qui n'est pas sans similitude avec les mythes postmodernes des confins.



Marie Bovo, dedans dehors

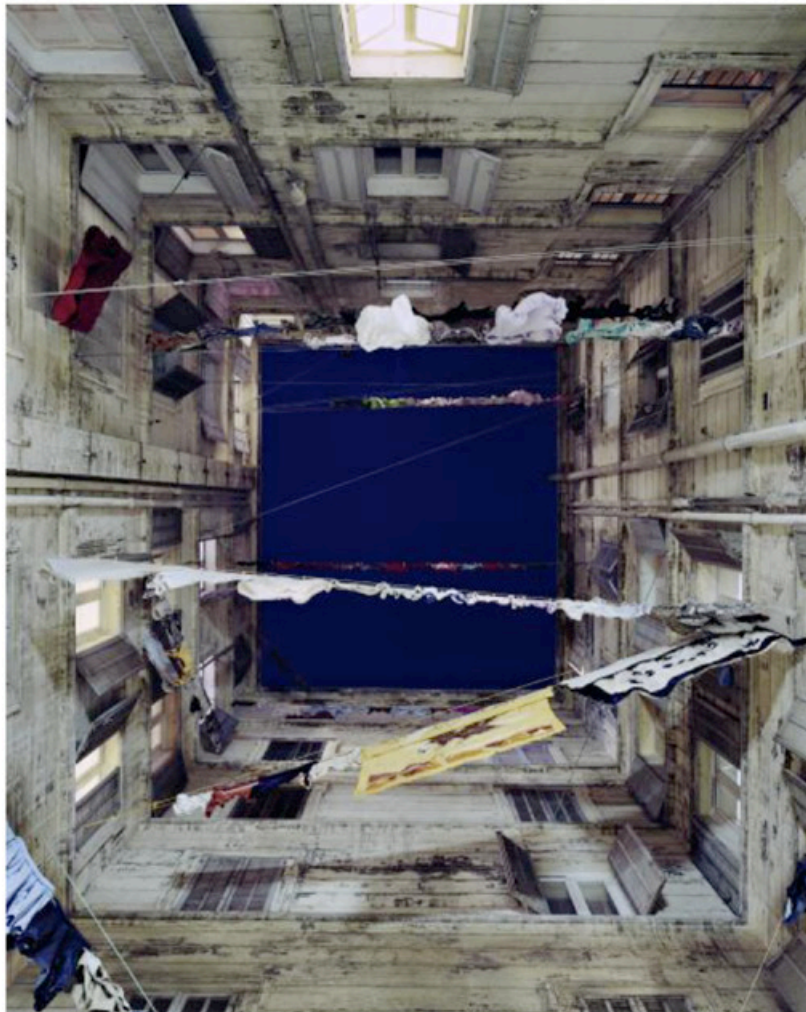
ENTRETIEN

PROLONGER

3 COMMENTAIRES

28 JANVIER 2011 | PAR HUGO VITRANI

«*Je ne trahirai les normes que de manière prudente, rusée et quasi clandestine*», écrivait Jacques Derrida . Si Marie Bovo est une photographe hors-normes et rusée, son œuvre ne trahit jamais son sujet. Odyssée des espaces anthropiques, les trois séries photographiques *Bab-el-Louk* (2007), *Cours intérieures* (2008-2010) et *Grisailles* (2010) présentées à la Maison Européenne de la Photographie (jusqu'au 30 janvier 2011) révèlent l'envers des décors des migrations.



Cours intérieures, 17 février 2009 © Marie Bovo

Entre ciel et murs

Cours intérieures, une série photographiée par Marie Bovo en plein Belzunce (quartier populaire de Marseille): l'univers est carcéral. Les quatre murs pris en contre-plongée sont délabrés et souillés par la crasse, le ciel est lacéré par des cordées de linges, système complexe de poulies reliées les unes aux autres. Anciens bâtiments haussmanniens bourgeois devenus squats, leurs habitants actuels sont pour la plupart des immigrés venus d'Algérie ou de Tunisie sur les bateaux amarrés à quelques mètres de là. Ni misérabilisme ni voyeurisme, Marie Bovo met en lumière ces lieux communs peuplés de familles nombreuses et de travailleurs immigrés à travers la manière dont ils s'emparent de ces architectures en ruine, façon système D.

Lumière du jour/de la nuit, réelle/artificielle, chaude/froide: Marie Bovo confronte ces lumières a priori antinomiques en travaillant toujours à la chambre (ce qui donne une précision et une qualité exceptionnelle à ses tirages très grands formats). Ni éclairage complémentaire ni retouche numérique: les jeux de couleurs sont obtenus par un temps de pose pouvant aller jusqu'à trente minutes pour certaines prises de vues. L'instant décisif n'est donc pas instantané mais prolongé dans le temps, permettant d'obtenir des inattendus: la rencontre du jour et de la nuit, le reflet d'un bleu Klein sur les murs fissurés, un subtil jeu de flous sur certains linges. *«Ce qui me marquait: ce réseau de linges qui est un contact direct avec le corps; dans ces photos, il n'y a pas de présence humaine mais on est au plus proche de l'intime, dans un espace architectural intermédiaire.»*

Dedans Dehors



Grisaille 223, 2010 / 130 x 1615 cm © Marie Bovo / Galerie Kamel Mennour

C'est dans les couloirs des bâtiments des *Cours intérieures* que Marie Bovo a photographié sa série plus minimaliste des *Grisailles*. Les murs extérieurs deviennent intérieurs, le ciel est remplacé par des plafonds avec moulures qui s'effritent. Encore une fois, Marie Bovo cadre des *«lieux à mi-chemin entre un espace public et privé, l'intime et le dehors. On est dans des marges, des sortes de confins»* où l'on repère des traces de vie (installations électriques de fortunes, empreinte de ballon). *«On est dans la tension exacte de ce qui se joue sur le plan social, et la réponse étonnante, c'est ce surcroît de vie qui est une résistance.»*

Marie Bovo, Dedans Dehors

envoyé par Mediapart . - Regardez plus de courts métrages.

© Hugo Vitrani

L'intimité de ces différents lieux, Marie Bovo la connaît bien. Enfance en Espagne chez ses grands-parents, elle arrive en France lorsque sa mère eut trouvé un travail et un logement. Marie Bovo vivra ainsi au milieu des Gitans, des Arabes et des Espagnols. *«J'ai vraiment vécu ces lieux dans leur totalité.»*



19h50, Bab-el-louk © Marie Bovo / Galerie Kamel Mennour

L'entre-deux culturel marque son œuvre, en témoignent aussi sa série *Bab-el-louk* (des vues plongeantes sur les toits-terrasses du Caire), et ses *Plages* (où la ligne d'horizon de la mer se confond avec celle du ciel). Imprégnée par la Méditerranée, l'œuvre de Marie Bovo renvoie à celle du poète palestinien Mahmoud Darwich à laquelle elle se réfère souvent. *«La terre nous est étroite. Elle nous accule dans le dernier défilé et nous nous dévêtons de nos membres pour passer»*, écrivait-il. Ce qui pourrait être l'épithète de ces lieux photographiés par Marie Bovo et sans doute voués à disparaître.

A la Maison Européenne de la Photographie jusqu'au 30 janvier

Marie Bovo – Sitio

Maison Européenne de la Photographie Paris

Du 15 décembre 2010 au 30 janvier 2011

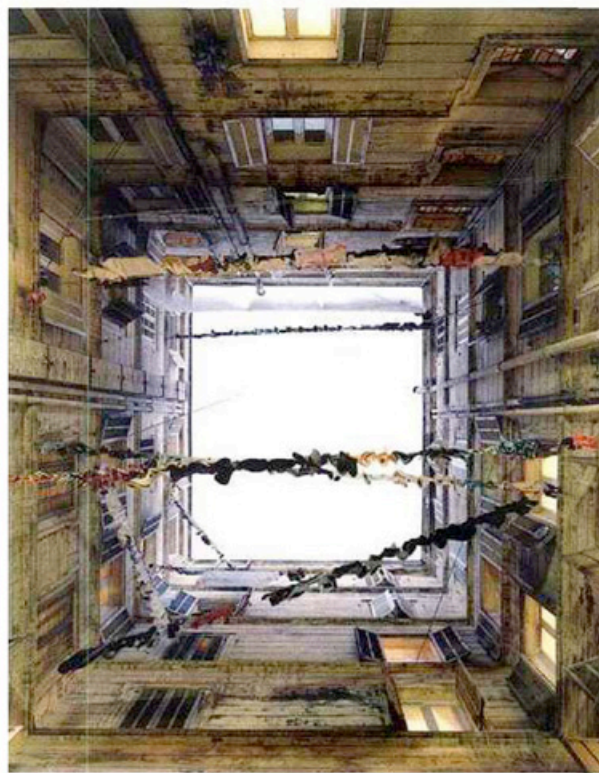
Repetition du meme jusqu'a suspendre le temps autour d'un unique motif photographique a plusieurs moments de la journée. La serie *Bab el Louk* (2006) realisee au Caire s'erige en local absolu celui de cette ville dense et comme dilatee a l'infini par l'objectif. Depuis sa position en surplomb du haut d'un immeuble, la vue qu'elle en offre ne revele qu'une architecture saturée, les masses des terrasses et des toits derobant



18h50, Bab-el-Louk, 2007.

aux regards toute trace d'activite humaine. *Intercesseurs*, dit Marie Bovo, ces espaces rendus apparents, le sont au moins de deux entites antinomiques dans ses photographies. Ils portent en eux la frontiere entre la vie quotidienne que l'on imagine en contrebas et le magnetisme des horizons ouverts que l'on ne saurait que suggerer. Dans les images de cette artiste marseillaise se conjuguent un gout pour les lieux singuliers et la volonte d'en donner une portee universelle. *Cours interieures* (2008) prises en elevation et plafonds de porches anciens – *Grisailles* (2010) – forment les deux autres series ou se confondent l'identique et le dissemblable. Radicalement verticales, ces deux suites prolongent son travail de construction de l'image par l'architecture, tour nant amorce avec *Bab el Louk* et font emerger l'identite de ces lieux.

Tom Laurent



Cours interieure, 26 septembre 2008.

14 décembre 2010

Les paysages urbains de Marie Bovo

Par CLÉMENT GHYS

Dans l'exposition "Sitio" à la Maison Européenne de la Photographie, l'artiste présente plusieurs séries réalisées à Marseille ou au Caire.



18h50, Bab-el-Louk, 2007 - © Marie Bovo. Courtesy the artist and kamel mennour, Paris

Marie Bovo a le goût du décentrement et de la lumière. La photographe expose à la Maison Européenne de la Photographie jusqu'au 30 janvier des images inspirées par les cultures méditerranéennes, et qui font penser à l'essai récemment publié de Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*. Dans *les Cours intérieures*, l'artiste, née à Alicante en 1975, photographie les « puits » de lumière que forment les immeubles d'un quartier populaire marseillais. Le linge pend aux balcons, certaines fenêtres sont éclairées. L'objectif est braqué en contre-plongée vers le carré de lumière du ciel.

La série Bab-el-Louk (voir photo) a été réalisée au Caire en Egypte. Les terrasses sont photographiées d'en haut. On rentre alors dans l'intimité de ces habitats qui, selon Marie Bovo « renvoient (...) 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 ». A la seule différence que le paysage cairote est aujourd'hui parsemé de néons, de lumières blafardes et d'antennes paraboliques et évoque les premiers travaux de l'artiste sur les lueurs des mégapoles japonaises. Enfin, à la Maison Européenne de la Photographie, Marie Bovo présente une nouvelle série *Grisailles*, images de moulures et de porches d'immeubles décatés qu'elle qualifie, avec poésie, de « forme de résistance pasolinienne à l'espace bourgeois ». La référence est juste, la photographe partageant avec le réalisateur de *Théorème* un désenchantement, une esthétique et une compassion jamais ironique.

Marie Bovo, *Sitio*, du 15 décembre 2010 au 30 janvier 2011, à la Maison Européenne de la Photographie, 5 Rue de Fourcy, Paris 4

La galerie Kamel Mennour, qui représente Marie Bovo a également publié une monographie qui accompagne l'exposition.

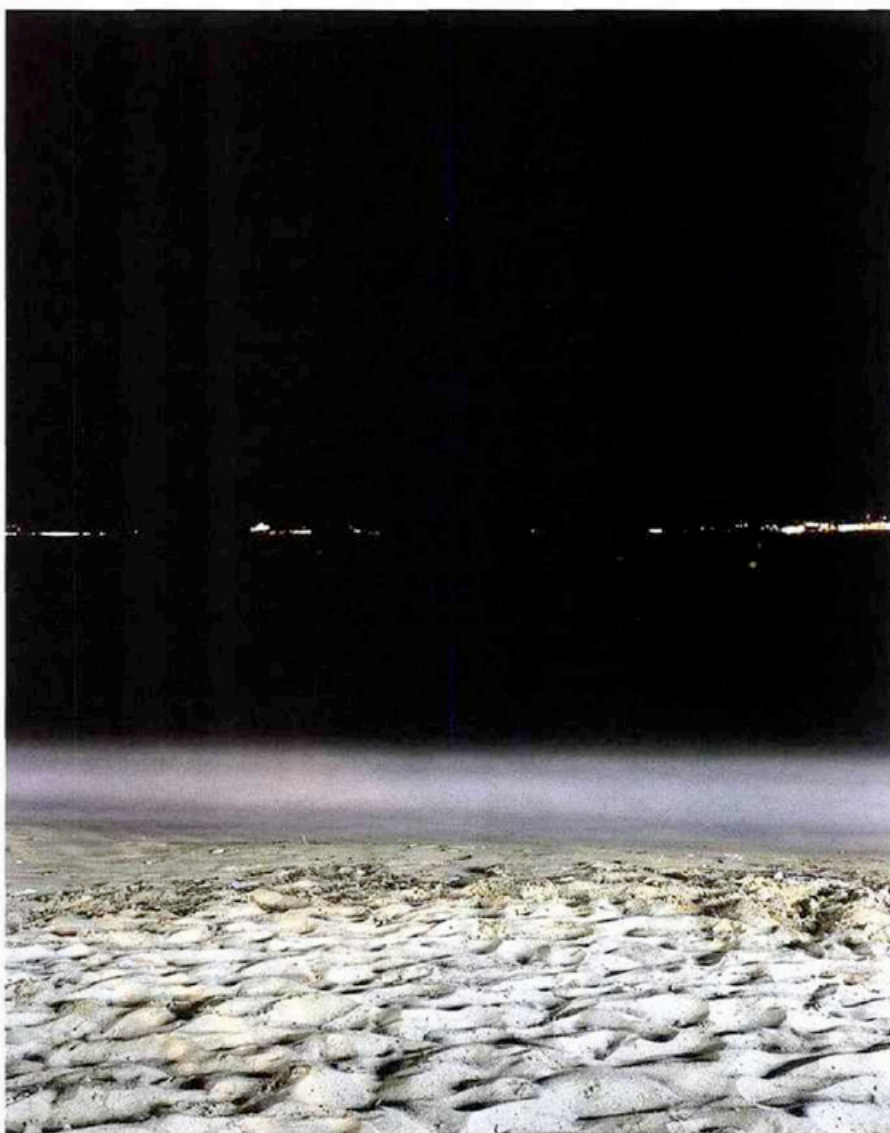
Marie Bovo

l'historicité du quotidien

Régis Durand

Marie Bovo pratique une photographie à la grande richesse plastique, qui constitue en même temps un objet théorique passionnant. Elle soulève nombre de questions qui concernent la représentation photographique en général, son aptitude à exister comme forme d'art autonome, mais aussi les rapports qu'elle entretient avec la peinture, la sculpture et l'architecture. En ce sens, elle confirme l'importance de la photographie (et de la théorie de la photographie) pour l'art contemporain en général (1). Elle expose du 15 décembre 2010 au 30 janvier 2011 à la Maison européenne de la photographie (Paris).

■ Les photographies de Marie Bovo n'ont rien d'énigmatique (mise à part peut-être la dernière série, j'y reviens plus loin). Mais le plaisir qu'elles procurent semble davantage lié aux contradictions qui s'y jouent, à quelque chose qui relèverait d'un « *consentement délibéré aux contradictions* », et sur lequel il faut s'arrêter. On pourrait par exemple s'interroger sur ce qu'on a pu dire de la « *générosité* » de la photographie, de son aptitude à révéler des détails que le photographe n'avait pas précisément perçus, et qu'il n'avait jamais eu l'intention de montrer. Les photographies de Marie Bovo sont d'une extraordinaire précision dans les détails, mais elles donnent le sentiment d'une forte volonté de contrôle, d'une intentionnalité mûrement calculée. Ce qui est en jeu, c'est la capacité de la photographie à produire des représentations qui ne sont pas seulement l'émanation ou l'empreinte de ce qui est représenté, mais aussi et peut-être surtout, d'une intention, d'un projet particulier de l'artiste. Mais en même temps, ses photographies ne se détournent pas de la beauté et de la plasticité de ce qu'elles montrent, dans un jeu auquel conviendrait assez bien l'expression de « *sensualité mathématisée* » qu'on a pu appliquer à la variation en musique (2). Le spectateur est maître de

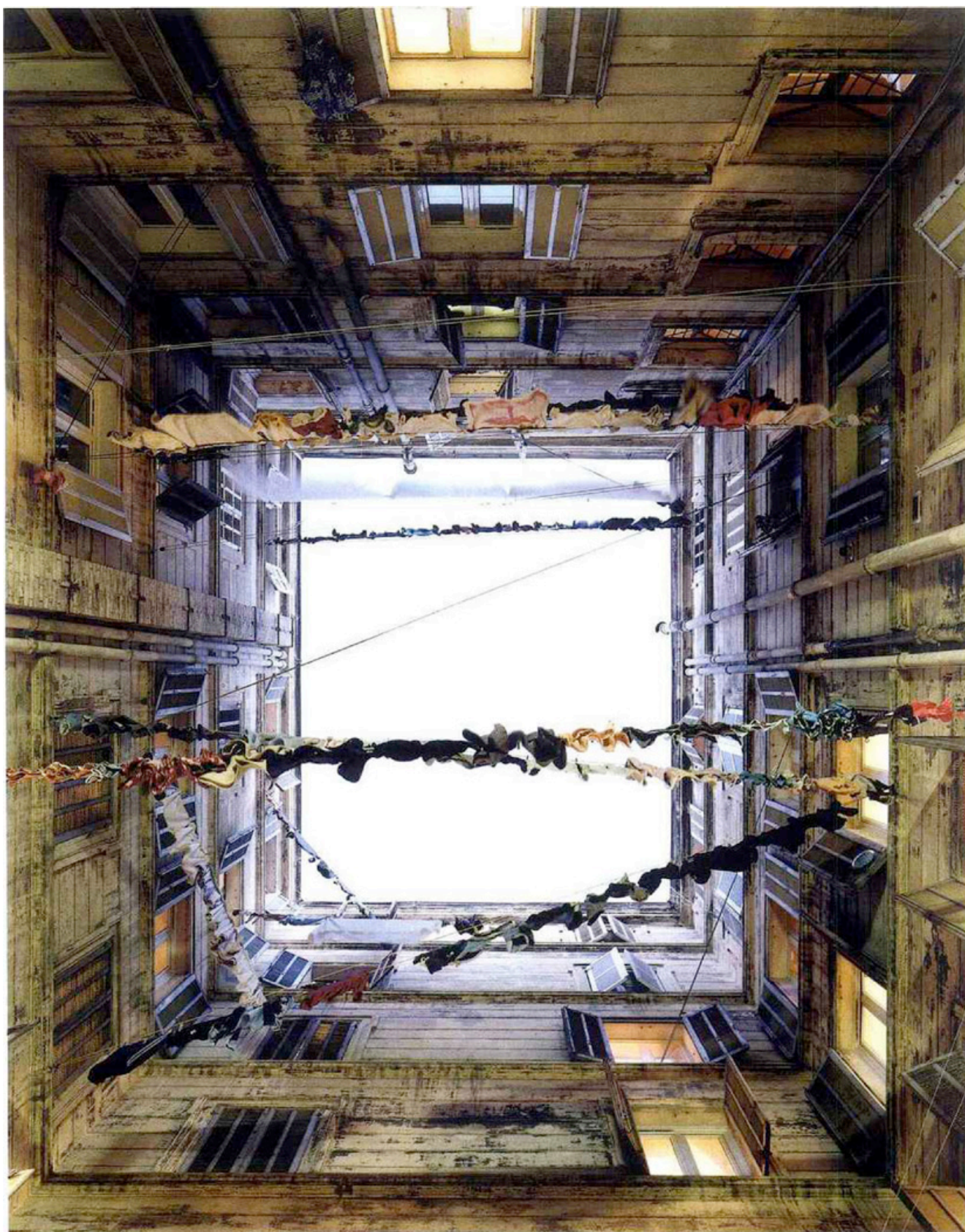


« Plage ». 2004. Photographie couleur. 165 x 120 cm, (Toutes les photos : © Marie Bovo
Court. de l'artiste et galerie Kamel Mennour, Paris). "Beach." Color photograph

l'acuité et de la durée de sa lecture, mais l'œuvre, en un sens, ne compte pas sur lui pour exister, elle affirme (notamment au travers de la pratique de la série) l'autonomie de son objet et de sa construction.

Les premiers travaux de Marie Bovo, au début des années 2000, concernent essentiellement la lumière, ou plus exactement les différents types de lumières nocturnes, celles qui sem-

blent être une émanation de la nuit. C'est le cas de séries telles que *Plages* (2003), *Ile et lune* (2003), *Night Drippings* (2005), *Feux* (2006-2007). De ces lumières, l'artiste dit en particulier ceci : « *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*



« Cour intérieure, 26 septembre 2008 », Tirage ilfochrome marouflé sur aluminium et encadré. 120 x 152 cm
"Backyard." Ilfochrome print on aluminum, framed



À gauche / left: « 05h 45, Bab-el-Louk, 2007 ». À droite / right: « 18h 50, Bab-el-Louk, 2007 ». Photographie couleur. 208 x 153 cm
Color photographs

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 photographique ou vidéo, c'était la lumière qui était donnée à voir, qui était l'image et en même temps rendait possible l'image (...). À l'inverse, la lumière naturelle est vivante, elle implique des temporalités précises, contingentes, faites d'accidents mais se référant toujours à des cycles plus vastes. Du point de vue de la surface sensible, celle du paysage ou de la pellicule argentique, les deux lumières agissent distinctement, la première brûle, troue, tandis que la seconde nappe, enrobe... Mais pour en revenir à la temporalité, ce mélange de lumières constitue, je crois, la sensibilité directe de nos paysages contemporains. Il imbrique des temps qui coexistent à des degrés divers et cependant ne sont pas synchrones, des sortes de "transluminations" de l'espace (3). »

Lumière, espace, temps : l'exploration de ces trois dimensions sera l'objet constant du travail de Marie Bovo, d'une manière qui ira en se complexifiant et en s'appuyant sur des éléments de plus en plus spécifiques. La dernière de cet ensemble de séries, *Feux* (2006-2007), rassemble les préoccupations de cette décennie : « Il s'agissait de brûler des quotidiens internationaux, dans le noir de l'atelier, avec pour seule lumière les flammes de la combustion. Après plusieurs essais, j'ai déterminé un temps de pose qui coïncidait avec le temps de combustion du journal. En sorte que la durée de l'acte de combustion et celle de l'acte photographique s'incluaient l'une l'autre et rendaient visible l'ensemble des temps en jeu. Passé, présent, futur, temps initial du journal, daté, référencé par une journée, une langue, une culture, temps

Marie Bovo, the Historicalness of the Everyday

Marie Bovo's photography is visually very rich, and at the same time it is a fascinating theoretical subject. It raises many questions concerning photographic representation in general and its ability to exist as an autonomous art form, and also its relationships with painting, sculpture and architecture. In this sense it confirms the importance of photography (and photography theory) for contemporary art in general.(1) Marie Bovo's work is on view at the Maison Européenne de la Photographie (Paris) from December 15.

■ There's nothing enigmatic about Marie Bovo's photos (except perhaps for her latest suite, which I'll come back to later). The pleasure they give seems more linked to the interplay of contradictions in them, something like a "deliberate consent to contradictions." That needs our attention. We could for example, consider what has been called the "generosity" of photography, its ability to reveal details that the photographer her/himself did not specifically perceive and never sought to show us. Bovo's pictures are marked by the high precision of the details, but the feeling they give us is of a strong-willed control, a well-calculated intentionality. What this is about is photography's ability to produce representations that are not only the emanation or the imprint of that which is represented, but also, and perhaps above all, of an intention, of an artist's particular project. But at the same time her photos do not turn away from the beauty and the plasti-

city of what they show, in a game that could rather appropriately be called "mathematized sensuality," to use a term applied to musical variations.(2) Viewers are in control of the acuity and duration of their reading, but in a sense the photos do not depend on them for their existence. Especially through Bovo's practice of making suites of photos, they proclaim the autonomy of their object and its construction.

Bovo's first work, in the early 2000s, was basically about light, or better said, the various kinds of nocturnal light that seem to be an emanation of the night. Take, for example, series such *Plages* (2003), *Ile et lune* (2003), *Night Drippings* (2005) and *Feux* (2006-07). This is how she explains the light in them: "The particularity of night light is that it is often artificial. It's a frozen light, without vibrations, that even when it is blinking, like Japanese neons, transforms everything it touches into a mausoleum, cemetery or amusement park. A cold radiation that burns a hole in the night. My first series concentrated on that kind of luminism, the luminism of metal and precious stones. And that also went back to the production of the picture itself. Whether photography or video, it was light that was shown, light that is simultaneously the image and what makes the image possible [...] Conversely, natural light is living, it implies a precise time of day. It's contingent and the product of accidents, but always refers to broader cycles. In terms of surfaces, whether the way that we per-

des flammes dévorant le papier et le temps des cendres. Une série de temps labyrinthiques, divergents, convergents, parallèles où le journal existe et n'existe pas dans la photographie. »

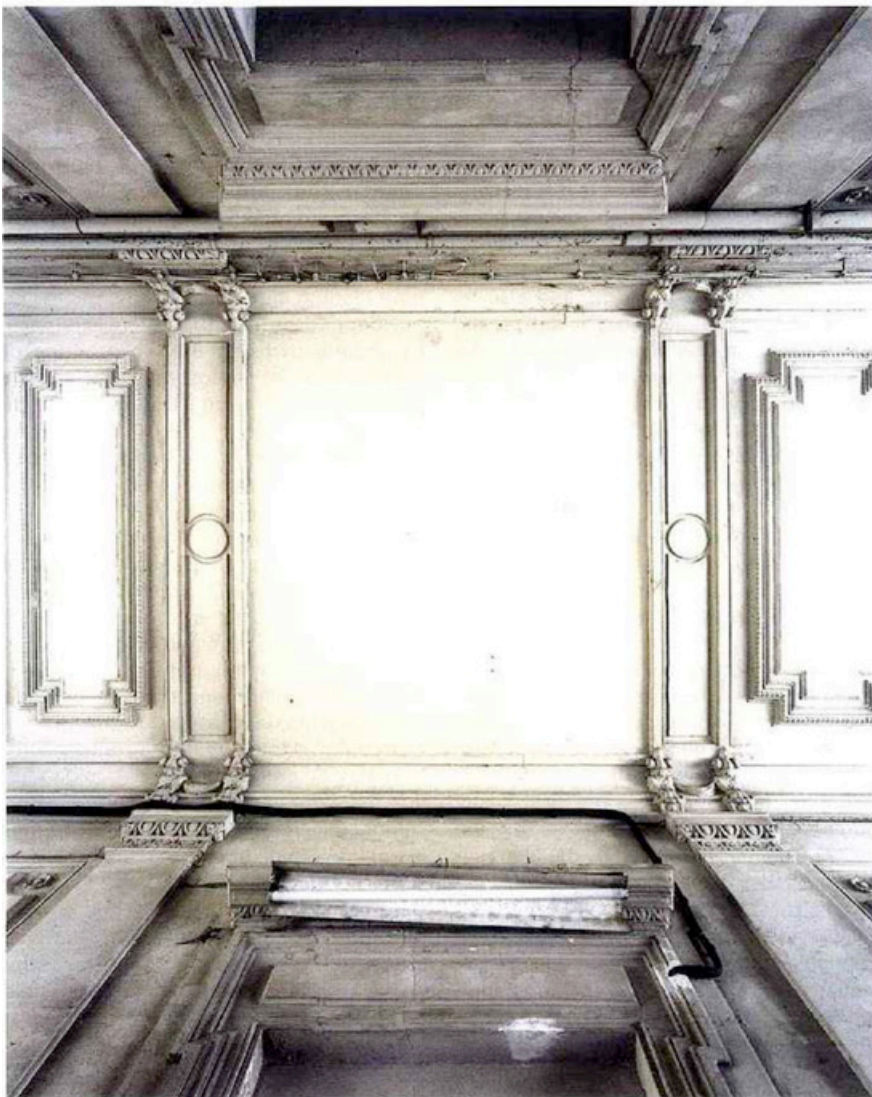
Espaces intermédiaires

Les séries plus récentes, *Bab-el-Louk* et *Cours intérieures*, marquent une rupture avec ce qui précède, en ce sens, notamment, qu'elles exposent la démarche de l'artiste au « risque » de la diversité et du pittoresque du monde réel. En même temps, l'architecture y apparaît comme un cadre nouveau de la réflexion. Dans *Bab-el-Louk*, il s'agit de photographies des terrasses de la ville arabe du Caire, d'un point de vue surplombant, la chambre photographique inclinée en plongée vers la rue. Ces terrasses sont des « espaces intermédiaires, des intercesseurs entre les diverses dimensions de la ville ». Espaces auxquels il est difficile d'attribuer un usage

précis, mais qui font apparaître une autre ville, en surplomb de la première, dont ils permettent une lecture différente. Quant aux *Cours intérieures*, elles concernent aussi des espaces intermédiaires, cette fois entre la rue et les intérieurs – des cours d'immeubles haussmanniens marseillais aujourd'hui dégradés. La chambre photographique est cette fois basculée vers le haut, vers le pan de ciel que découpent les immeubles. « Je fréquentais ces immeubles avant d'y travailler, observe Marie Bovo, 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 les vêtements, le linge qui sèche... » Photographiés à différentes heures du jour et

des saisons, ce pan de ciel, ces cordes, ce linge donnent autant de lectures différentes de l'architecture, en même temps qu'ils apparaissent comme un symbole de la vie qui habite ces lieux – « une forme de résistance pasolinienne à l'espace bourgeois », dit très joliment l'artiste.

La tension qui règne dans ces images entre la rigueur du cadrage et la richesse des informations et des variations, entre l'indéniable séduction visuelle et la place contrainte qu'elles assignent au spectateur, est accentuée dans sa dernière série, les *Grisailles*. Là aussi, la chambre est basculée vers le haut, mais les repères topographiques ou sociaux manquent. Il s'agit de plafonds dans les espaces de circulation dans le même type d'immeubles, qui portent encore des traces d'une peinture grise censée imiter la pierre, mais recouvertes de différentes couches ainsi que de salissures diverses. L'allusion aux grisailles de l'histoire de la peinture est encore renforcée par le fait que ces pans de gris s'inscrivent dans des espaces déjà découpés et encadrés comme des tableaux. De sorte qu'on y lit à la fois une réflexion sur l'histoire des formes, et ce que Michael Fried appelle « l'historicité du quotidien » (4). C'est ce feuilletage de couleurs et d'usages (Michael Fried : *layeredness*) que scrute Marie Bovo, où l'architecture passe au second plan derrière cette étrange couleur qu'est le gris – « couleur du vieillissement, de la perte, de la dégradation, il est du côté des trous, des béances, du négatif... », note l'artiste. « Point fatidique, écrit Paul Klee, entre ce qui devient et ce qui meurt », « entre les dimensions et à leur intersection, au croisement des chemins (5). » Dès lors, nous nous trouvons plus que jamais devant l'étude des variations de la lumière et de la couleur, leur météorologie changeante. L'architecture y demeure importante, mais comme une géométrie négative, un vide qui bouscule notre sens de la perspective et de la présence, et défie toute conceptualisation. Tout à l'opposé de la *gestalt* telle que la concevait Robert Morris. (« Une forme [gestalt] se caractérise par le fait qu'une fois établie, toute information relative à elle, à cette forme-là, s'épuise (6). ») Ici, point d'épuisement, mais une réinvention et un enrichissement constants de ce qui nous est proposé. L'espace n'est plus le théâtre de nos projections et de notre activité, il est au contraire ce qui contient et contraint, ce qui « assume la subjectivité (7) ». ■

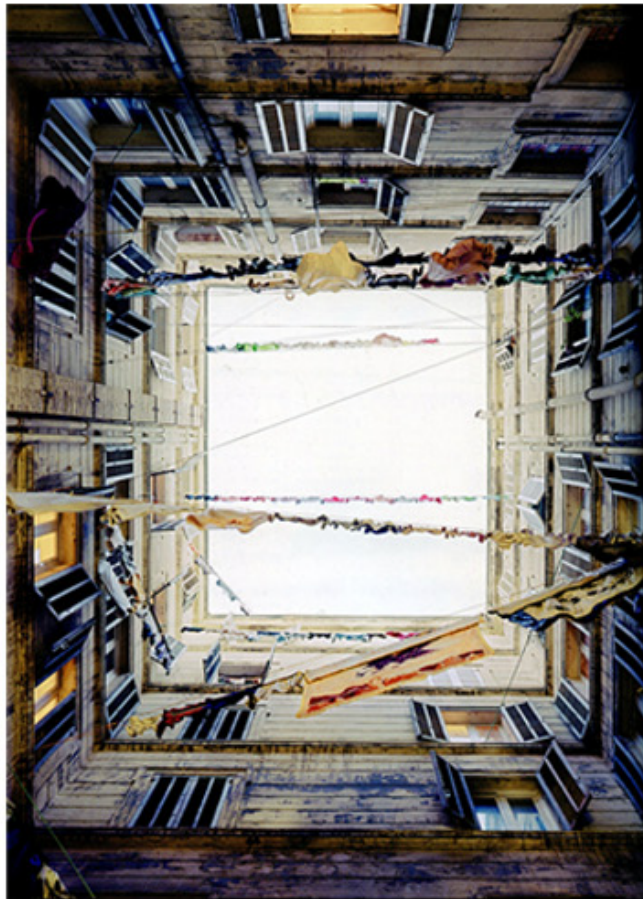


« Grisailles 225, 2010 ». Tirage ilfochrome marouflé sur aluminium, encadré. 161,5 x 130 cm. Ilfochrome print on aluminum

(1) Comme l'a montré Michael Fried dans *Why Photography Matters As Art As Never Before*, Yale University Press, 2008, ouvrage remarquable auquel j'aurai l'occasion de me référer plus loin. On y ajoutera l'essai de Walter Benn Michaels, « Photographs and Fossils », in *James Elkins*, ed., *Photography Theory*, Routledge, 2007.

(2) Miklos Szentkuthy, *Vers l'unique métaphore*, José Corti, 1991. Je dois à M. Bovo la découverte de ce livre qui contient de très belles analyses sur la musique et la littérature.



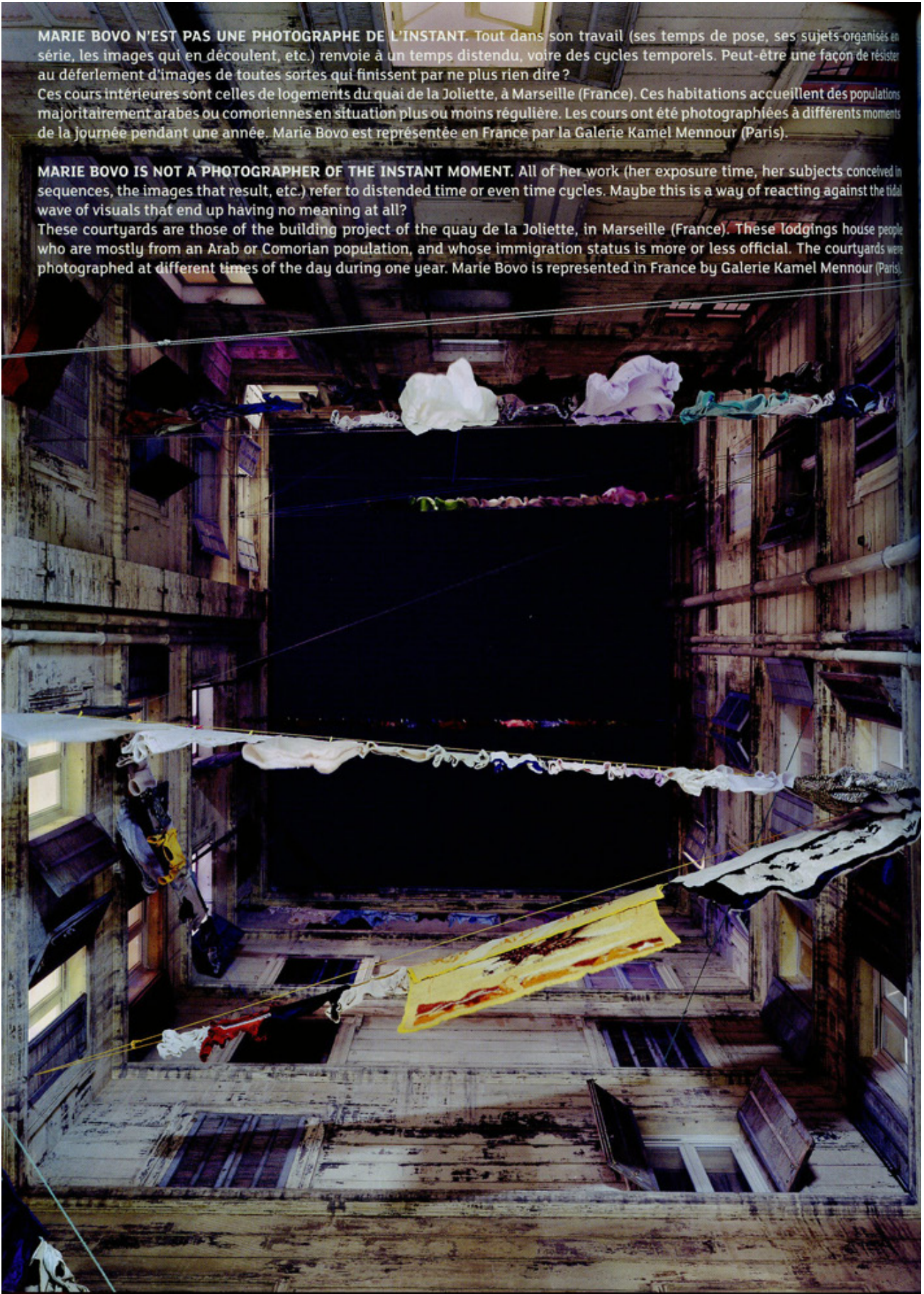


MARIE BOVO N'EST PAS UNE PHOTOGRAPHE DE L'INSTANT. Tout dans son travail (ses temps de pose, ses sujets organisés en série, les images qui en découlent, etc.) renvoie à un temps distendu, voire des cycles temporels. Peut-être une façon de résister au déferlement d'images de toutes sortes qui finissent par ne plus rien dire ?

Ces cours intérieures sont celles de logements du quai de la Joliette, à Marseille (France). Ces habitations accueillent des populations majoritairement arabes ou comoriennes en situation plus ou moins régulière. Les cours ont été photographiées à différents moments de la journée pendant une année. Marie Bovo est représentée en France par la Galerie Kamel Mennour (Paris).

MARIE BOVO IS NOT A PHOTOGRAPHER OF THE INSTANT MOMENT. All of her work (her exposure time, her subjects conceived in sequences, the images that result, etc.) refer to distended time or even time cycles. Maybe this is a way of reacting against the tidal wave of visuals that end up having no meaning at all?

These courtyards are those of the building project of the quay de la Joliette, in Marseille (France). These lodgings house people who are mostly from an Arab or Comorian population, and whose immigration status is more or less official. The courtyards were photographed at different times of the day during one year. Marie Bovo is represented in France by Galerie Kamel Mennour (Paris).



PHOTO

24 HEURES BOVO

Du quartier de Bab el Louk (au Caire), dont elle a photographié les toits et les terrasses, jusqu'au quartier de Belzunce (à Marseille), dont elle a saisi les cours intérieures d'immeubles, la jeune photographe Marie Bovo promène son œil onirique dans les interstices urbains. Images à découvrir en *Une journée*, titre de sa nouvelle expo.

E.B. Centre de création contemporaine,
Tours (02 47 66 50 00), ccc-art.com.

Du 13/12 au 08/03.



Tours**Marie Bovo**

CCC (Centre de création
contemporaine)

13 décembre 2008 - 8 mars 2009

Dans l'espace labyrinthique du CCC, Marie Bovo confronte deux séries de photographies. La première a été réalisée au Caire, dans le quartier central de Bab el Louk. L'artiste a installé son appareil sur le toit d'un immeuble, photographiant à diverses heures de la journée, et selon un temps de pose variable, les toits-terrasse en ruines ou en construction, les rues qui serpentent dans un invraisemblable dédale. Le point de vue plongeant et le cadrage sont, à quelque chose près, les mêmes d'une image à l'autre. Tôt le matin, dans l'après midi, le soir et la nuit, c'est la même ville et, dans le même temps, une autre. La lumière sculpte différemment la pierre selon la course du soleil, lequel, tout comme le ciel, demeure absent, hors cadre. Reste une ville minérale, désertique et désertée, écrasée de chaleur ou enveloppée d'un noir manteau, où de rares taches de couleur, ici et là, signalent tout de même l'activité des humains, vivaces

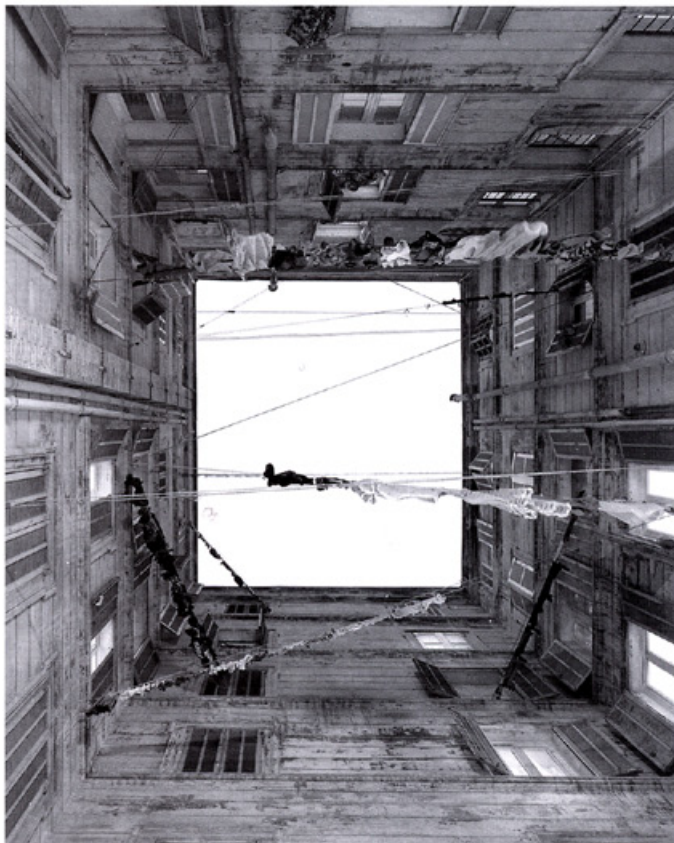
comme des plantes grasses qui s'accrochent à la pierre en dépit de conditions de vie difficiles.

La seconde série porte sur des cours intérieures du quartier de Belzunce, à Marseille. Le principe est sensiblement le même que dans la série égyptienne (les clichés sont pris à différentes heures de la journée), mais, cette fois-ci, l'objectif est dirigé vers le ciel. Ce dernier, littéralement encadré par les parois des immeubles – qui confèrent à ces images une atmosphère carcérale –, forme un rectangle immatériel, un trou, un vide qui devient plein, une inaccessible échappée. Le quadrilatère rappelle les écrans de cinéma blancs d'Hiroshi Sugimoto. Il évoque aussi cette pratique des augures de l'ancienne Rome qui consistait à dessiner un rectangle virtuel dans le ciel et à y dénombrer le passage des oiseaux, afin de guetter les bons et mauvais présages. Osons voir ici une belle métaphore de la photographie, dans ces sortes de puits où la lumière pénètre peu et où l'appareil de l'artiste s'emploie à aspirer les rares photons qui descendent jusqu'à lui.

La photographie de Marie Bovo frappe en premier lieu par son étrangeté – des cadrages, des points de vue, de la lumière. Et cette étran-

geté apparaît avec le temps comme une sorte d'embrayage amenant à des considérations plus universelles. Entre autres, elle pointe très simplement, sur le tempo d'une journée, dont on subodore qu'elle se répétera encore et encore, ce temps qui s'écoule et dont on ne peut arrêter la course folle.

Richard Leydier



Marie Bovo, « Cours intérieures » (série). Photographie.
(Court. galerie Kamel Mennour, Paris)

expositions

Saint-Étienne - Tours

Une journée avec Marie Bovo

C'est par de grands paysages photographiques que l'artiste espagnole Marie Bovo s'est fait connaître il y a deux ans. À l'occasion de l'exposition au Centre de création contemporaine de Tours, elle présente ses dernières séries, dont *Bab el Louk*, ensemble de dix grands tirages réalisés au Caire. Chacune des images présente le même cadrage sur le chaos des toits de la ville. Pourtant, en photographiant aux différentes heures de la journée et du crépuscule, elle révèle non seulement le passage du temps et ses variations chromatiques sur un motif (une ville) mais aussi les mille détails qui attestent de l'activité des humains. On retrouve ce même souci de jouer simultanément sur deux registres dans *Cours intérieures* qui, à l'horizontalité des toits, oppose la verticalité de cours marseillaises qui sont saisies dans la durée d'une journée. Là encore, le formalisme du jeu sur la lumière s'oppose



Marie Bovo, *Cour intérieure*,
27 septembre, 2008, tirage
argentique, 152 x 120 cm
(Galerie Kamel Mennour, Paris).

à la réalité sociale de ces lieux et à la façon dont ils sont toujours en « mouvement ». Comme rarement, elle démontre aussi combien certaines architectures dites « populaires » fonctionnent telles des prisons, distribuant avec parcimonie la lumière à leurs occupants. L'exubérance de certains signes (occupation des fenêtres par les plantes, linge en train de sécher) y apparaît alors comme le plus merveilleux des symboles de liberté. D. S.

**Tours, « Marie Bovo :
une journée »** - Centre
de création contemporaine
(CCC), 53-55 rue Marcel-Tribut
(02 47 66 50 00 - www.ccc-art.com) ; jusqu'au 8 mars.

Paris

**Tadashi Kawamata
Marie Bovo**

Galerie Kamel Mennour
15 mai - 30 juillet 2008

Portées par l'air printanier, d'étranges hirondelles ont niché en mai chez Kamel Mennour. Il s'agit de Tree Huts, la dernière exposition de Tadashi Kawamata. Sur ces terres germanopratinées, on imaginerait volontiers un Baron Perché contemporain (Italo Calvino) qui aurait élu domicile dans les hauteurs, afin de voir le monde sous un autre angle.

En dépit de leur titre, les cabanes de Kawamata ne sont pas installées dans les arbres, mais au cœur d'espaces architecturés, comme une invitation à échapper à leur réalité.

Dès la cour de la galerie, on aperçoit deux cabanes, l'une sur la corniche du premier étage, l'autre à côté de l'entrée. Au lieu de brindilles, des poutres de bois, rugueuses d'échardes, composent ces architectures suspendues au-dessus du vide, chacune complétée d'un toit de tôle ondulée et d'un châssis vitré. Une autre structure de bois dépasse d'une fenêtre du bâtiment, balcon ou plongeur ouvert sur la ville. Quatre autres cabanes sont accrochées dans la galerie, aux coins du plafond, ou autour d'une colonne. Intérieur et extérieur se mêlent dans un rapport ambigu.

Au fond, on pénètre dans une pièce étroite, bien accessible cette fois, qui évoque la coque renversée d'un bateau sur la plage, ou encore une cahute au fond d'un jardin. D'un côté, un enchevêtrement de volets de bois, de l'autre des fenêtres inextricablement mêlées. L'artiste utilise ici, comme à son habitude, des matériaux de récupération glanés au cours de promenades urbaines, et semblables à ceux avec lesquels il avait créé ses *Favelas* en 1991. Le mystérieux village de *Tree Huts*, dont l'allure contraste fort avec l'architecture classique, occupe un vaste territoire. L'exposition se poursuit en effet dans un dialogue silencieux jusqu'à l'hôtel de la Monnaie, quai de Conti, où trois autres cabanes dans les airs occupent le porche et la cour.

Les châssis de fenêtres, rendus inutilisables car posés à l'horizontale, indiquent poétiquement l'inaccessibilité de ces miradors de pacotille trop petits pour qu'un humain s'y glisse. On est ici très loin du caractère monumental de certaines œuvres *in situ* de Kawamata. Dans ces dernières, comme par exemple le chemin construit dans la cour du béguinage de Courtray (1989), ou le *Passage* de chaises dans la chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière (1997), le visiteur était amené à éprouver et à traverser les installations. Une passerelle du même type est prévue à Paris, pour la Cité de l'immigration, en octobre 2008. Ici, nous sommes au contraire tenus à distance. Déjà, pour la foire de Bâle 2007, Kawamata avait créé, en face du hall d'exposition, une cabane en bois fixée sur un pylône. Portant également le titre de *Tree Hut*, elle invitait poétiquement les visiteurs à prendre conscience de l'hystérie du marché de l'art. Un voile de mystère se dégage de ces habitations aériennes dont le peuple invisible



Tadashi Kawamata. «Tree Huts». 2008. Bois, tôle, fenêtre. (© de l'artiste ; Ph. M. Domage). Wood, metal, window

d'un royaume imaginaire semble avoir pris possession. La galerie consacre également une exposition à Marie Bovo. *Bab-El-Louk* est une série de photographies de toits, prises dans un quartier du Caire à différentes heures du jour et de la nuit. Au gré de la lumière du soleil ou de celle des lampadaires, les couleurs se succèdent. Des détails surgissent progressivement à la surface des images. Les terrasses apparaissent, jonchées de plantes vertes, de jouets d'enfants, ou de gravats. Une vie parallèle semble se dégager de ces hauteurs, loin de la rue, dans le temps.

Anaël Pigeat

Strange swallows, carried on the spring breeze, seemed to have made their nest here in Saint German on Paris' Left Bank. It was easy to imagine a modern day Perched Baron (ItaloCalvino) living in Tadashi Kawamata's *Tree Hut*, his latest show, at the Kamel Mennour gallery in May. Despite their title, however, these huts were set not in nature but in the built environment, like an invitation to escape from urban reality. Two of these tree houses could be seen from the gallery courtyard, one on a second-story ledge and the other beside the entrance. Instead of twigs, they were made of roughly cut wooden planks full of splinters. Each of these aeries hanging over the void was equipped with a pre-fab-window and corrugated metal roof. Another wooden structure hung from one of the building's windows, like a balcony or a diving board for plunging into the city below. Four

more shacks were perched inside the gallery, suspended from ceiling corners and a pillar. Interior and exterior melded in an ambiguous relationship.

At the end of the gallery visitors entered a narrow room, rather accessible this time, that evoked the upside-down hull of a beached boat or a garden shed. On one side, interlocked wooden shutters, and on the other, inextricably tangled windows. As is his habit, Kawamata used recycled materials found during his city strolls, similar to the materials he used to make his 1991 *Favelas*. Contrastingly sharply with the classical architecture around it, the mysterious *Tree Hut* village occupied a vast territory. This exhibition's silent dialog continued to the old mint on Quai de Conti by the Seine, where three more aerial huts hung over the courtyard.

The window frames, unusable because they were hung sideways, were a poetic indication of the inaccessibility of these jerry-rigged watchtowers too small for a human being to slip into them. They were very far from the monumentality of some of Kawamata's other site-specific work. In the path built in the Courtray convent (1989), for instance, and the tower of chairs in a hall in the Saint-Louis chapel of the Salpêtrière in Paris (1997), visitors literally entered and experienced the installations. A similar passageway is to be erected next October at the Cité de l'Immigration in Paris. But here, on the contrary, visitors can't even get close. Previously, for the Basel art fair in 2007, Kawamata had built a wooden cabin attached to a pylon in front of the exhibition hall. Also called *Tree Hut*, it poetically suggested to visitors the hysteria gripping the art market. These aerial habitations give off an air of mystery, as if they belonged to the invisible people of an imaginary kingdom.

The Mennour gallery also featured a show by Marie Bovo. Her *Bab-El-Louk* is a set of photos of roofs taken in a Cairo neighborhood at different times of day and night. Various colors succeed one another in the changing daylight and lamplight. Little by little details rise toward the surface of these images. Terraces appear, strewn with green plants, children's toys and debris. These rooftops seem to belong to a parallel world, far from the streets and the times.

Anaël Pigeat
Translation, L-S Torgoff

Par Stéphanie Faby



Marie Bovo

OU LA PHOTO POÉTIQUE

- / OR POETIC PHOTOGRAPHY

FEMMES ARTISTES CREATIVE WOMEN

72

Aujourd'hui valeur sûre de la photographie, Marie Bovo travaille sur le temps et l'image poétique. Une performance qui offre une signification métaphorique à son travail. « Votre travail a des c... ». Le compliment, celui d'un Marseillais à l'accent chantant, reste l'un des plus flatteurs dans la jeune carrière de Marie Bovo. Peut-être est-ce cette simplicité qui s'en dégage, ce côté provocateur approprié à la spontanéité toute méditerranéenne des gens de là-bas. Une notion qui pourrait d'ailleurs résumer l'ensemble de son œuvre. Depuis près de dix ans, elle photographie des vues nocturnes de paysages naturels et urbains. Ils traduisent des lieux dépeuplés en apparence mais étrangement lumineux. Ses photographies et ses vidéos évoquent une solitude, un univers poétique qui renvoie à sa seconde passion, la littérature. Née à Alicante en 1967, issue d'une famille originaire d'un petit village près de Grenade, Marie quitte l'Espagne très jeune pour suivre sa mère partie travailler dans la région marseillaise. « Je n'ai pas grandi dans un milieu ayant une sensibilité artistique. Ma famille n'est pas dans la conformité. Il n'y a chez elle aucune forme dogmatique. Pas de forme d'interdit non plus. Suivant la personnalité, cela produit des choses très différentes, chez moi ce fut radical car cela m'a ouvert vers un côté très expérimental », raconte cette belle brune au visage de Madone. Diplômée d'une licence de lettres à l'université d'Aix-en-Provence, l'art et plus particulièrement la photographie viennent à elle au gré des expériences et des rencontres. Elle achève son cursus universitaire aux Beaux-Arts et apprend les techniques photographiques auprès d'un maître marseillais de la lumière comme assistante. « Je me considère aussi bien plasticienne que photographe. J'ai une obsession d'appréhender le monde, de le regarder », explique-t-elle.

DANS L'ŒIL DU PHOTOGRAPHE

En 2002, Roger Pailhas, le galeriste marseillais à la renommée internationale, remarque son travail et lui propose de participer à la foire de Bâle. Ils travaillent ensemble sur l'exposition *Les Villas* qui offre des vues nocturnes de petites maisons excentrées et fondues dans un paysage provençal et urbain éclairé de lumières artificielles. Les images renvoient à l'étrangeté, au vide, aux échelles incertaines, aux identités instables et à la solitude. Un concept qui reste aujourd'hui le fil conducteur de son œuvre. Et d'expliquer : « La nuit est la métaphore d'un négatif du monde, un lieu de tous les possibles. Elle permet d'explorer l'apparition ou l'émergence des formes ». En 2003, la FIAC sera pour elle un moyen de faire de nouveau LA bonne rencontre. Elle expose ainsi, un an plus tard, sa deuxième série *Borderline* dans la galerie Kamel Mennour, l'une des plus réputées de Paris. Depuis, les expositions personnelles s'enchaînent avec *Night drippings* en 2006, *Nox* en 2007 puis récemment *La Fascination d'Ulysse* à Lisbonne et *Bab-EI-Louk*. « Mon travail ne s'effectue pas en rapport à des sujets mais plutôt en rapport à des projets, des faisceaux d'intuition. » En attendant sa prochaine exposition prévue pour le mois de décembre au Centre de Création Contemporaine de Tours, Marie définit son œuvre avec sa sensibilité féminine et bien au-delà. « Je pense que les femmes artistes n'ont plus besoin de se distinguer dans un art féminin et féministe. Ce n'est plus de nos jours une question de survie contrairement aux artistes femmes des années 70 », conclut-elle.

Her talent as photographer now fully recognised, Marie Bovo focuses her work on time and poetic imagery, thereby imbuing it with a metaphorical significance.

"Your work has balls!" The compliment paid in Marseille's sing-song accent is one of those Marie Bovo has felt most flattered by in her short career, perhaps because of its directness, that provocativeness inherent in the entirely Mediterranean spontaneity of the people down there. Whatever the case, the notion could sum up her entire artistic oeuvre. For around 10 years now Marie Bovo has been photographing nocturnal views of natural and urban landscapes, places apparently empty but strangely luminous. Her photos and videos evoke solitude and a poetic universe that reflects her other passion, literature. Marie was born in Alicante in 1967, into a family originally from a little village near Grenada, but left Spain at an early age when her mother came to work in the Marseille region. "The milieu I grew up in wasn't sensitive to art. My family is not conformist, it has no sense of dogmatism, no sense of taboo either. That produces very different results depending on personality; for me it was radical because it opened up a very experimental approach," explains this charming brunette with a Madonna-like face. After graduating with an arts degree from Aix-en-Provence university, she became involved in art and especially photography through experiences and encounters. She studied fine arts and learnt the techniques of photography as assistant to a Marseille master of light. "I consider myself as much a visual artist as a photographer. I'm obsessed with apprehending the world, observing it," she says.

THE PHOTOGRAPHER'S EYE

In 2002 the internationally renowned Marseille gallerist Roger Pailhas noticed her work and suggested she take part in the Basel art fair. Together they worked on the exhibition *Les Villas* of night-time views of small suburban houses blending into an urban Provençal landscape lit by artificial lighting. These images evoke strangeness, emptiness, uncertain scales, unstable identities and solitude, concepts that are still the leitmotiv running through her work. As she explains: "Night is a metaphor for a negative of the world, a place where everything is possible. It enables exploration of the appearance or emergence of forms." In 2003 she again met THE right person at the FIAC art fair and a year later exhibited her second series of photos, *Borderline*, in Kamel Mennour's gallery, one of the most respected in Paris. Since then she has had a succession of solo exhibitions: *Night drippings* in 2006, *Nox* in 2007 and recently *La Fascination d'Ulysse* in Lisbon and *Bab-EI-Louk*. "My work doesn't relate to subjects but rather to projects, clusters of intuition and research that coincide and drift for a certain time." Her next exhibition is scheduled at the Centre de Création Contemporaine in Tours in December. Marie defines her work with a sensitivity that is feminine but much more too. "I believe women artists no longer need to distinguish themselves through feminine and feminist art. Today it's no longer a question of survival as it was for female artists in the 1970s," she concludes.



Marie Bovo pose ici avec l'une de ses photos issues de l'exposition "Bab-Ei-Louk". Elle, habillée en Sonia Rykiel, porte un pantalon large à bretelles avec une chemise blanche (ligne homme) et des escarpins en daim noir. Maquillage Shu Uemura Saint-Germain. Photo prise à la galerie Kamel Mennour, 47 rue Saint-André-des-Arts, Paris 6^e.

MARIE BOVO - BAB-EL-LOUK



Marie Bovo «05h45, Bab-El-Louk», 2006, Photographie couleur, 153 x 208cm
Copyright Marie Bovo Courtesy the artist and kamel mennour, Paris

Aux portes du repos au seuil du regard veduta vue du toit

«Ce que je fais m'apprend ce que je cherche.»
Paul KLEE

Marie Bovo présente dans le nouvel espace de la Galerie Kamel Mennour cinq tirages de la série «Bab el Louk».

Ces photographies furent prises du toit d'un immeuble de ce quartier cairote à différents moments de la journée ou de la nuit au cours du printemps 2006.

La très grande taille des tirages nous plonge immédiatement dans ces images paradoxales.

La prise de vue en plongée entraîne une déformation des lignes de perspective et surtout ferme l'horizon, proposant un all over architectural, servi par la structure très graphique de ce quartier.

Un espace relativement neutre va se redessiner au cours des heures et des œuvres, évoquant tour à tour la peinture de Jackson Pollock, de

Paul Klee ou de Claude Monet. Comme dans les toiles de ces peintres, la lumière construit les images de «Bab el Louk». Dans les photographies réalisées de nuit, la lumière artificielle structure ces installations, dessinant un tableau en creux, mettant en exergue les vides autrement dit les rues et les fenêtres. Au contraire dans les clichés diurnes, le jour mettra plutôt en avant les surfaces c'est-à-dire les toits plats et quelques murs contre lesquels il ira buter.

Les très grands tirages nous obligeant à une lecture morcelée, vont advenir des saynètes, des détails, multipliant les points de vues. Ces superpositions ou glissements ; ces entre-deux pourraient évoquer le cheminement d'un rêve où l'on glisserait d'une idée -d'une image- à une autre, comme dans une anadiplose ou un lien hypertexte. Cette voiture d'enfant abandonnée sur un toit au milieu des gravas devient une scène à la fois grotesque et mélancolique d'un monde déshumanisé. Au contraire le face à face de deux ombres dans l'embrasement d'une

GALERIE KAMEL NEMOUR



Marie Bovo «21h20, Bab-El-Louk», 2006, Photographie couleur, 153 x 208cm
Copyright Marie Bovo Courtesy the artist and kamel mennour, Paris

fenêtre nous évoque immédiatement l'intimité.

Ce long enregistrement, les légers écarts de cadrage, nous offrent la place du photographe, une place d'observateur presque de voyeur.

On pourrait parler de meta-photographie, d'une photographie qui se regarderait elle-même.

Est également présentée, dans l'espace expérimental de la galerie, au sous sol, l'installation «Chant cinq».

Il s'agit d'une vidéo présentant, plein cadre des lys s'épanouissant puis fanant alors qu'est diffusée la lecture, mélodie féminine, de la traduction en arabe du chant V de «l'Enfer» de Dante. Sur un second moniteur, le texte de la traduction française défile, tel un générique, disparaissant lentement au bas de l'écran.

Dans cette oeuvre le temps est travaillé, presque sculpté. Le montage légèrement saccadé des lys fanant en vrillant sur eux-même, contraste avec l'extrême lenteur du texte défilant, ondulante, dans un fondu au noir permanent; mais ils s'accordent dans un effet hypnotique, servi par la voix monocorde et

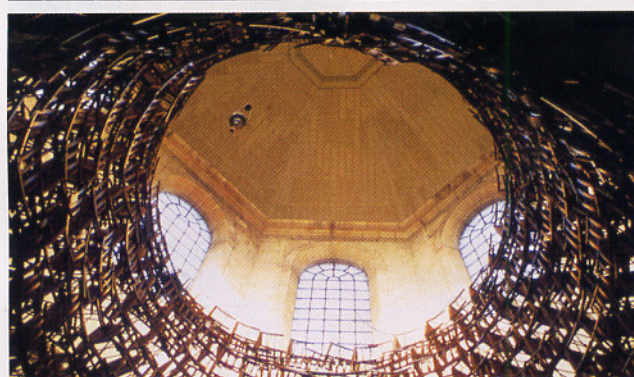
chaleureuse de la bande sonore. Pourtant chaque élément est bien distinct des autres. Aucune relation (pour qui ne parle pas l'arabe) ne se fait directement. Il semblerait que se jouant des écarts, Marie Bovo tisse les références, les interprétations, offrant une oeuvre ouverte mais singulière.

Dans «Chant cinq», comme dans «Bab el Louk», la très grande qualité technique des oeuvres ne sert non pas leur «platitude»*, comme ce pourrait être le cas dans les photographies d'Andreas Gursky, mais au contraire leur confère un relief particulier.

D.Boussion

* Voir «Platitudes, une histoire de la platitude dans la photographie» d'Eric de Chassey aux éditions Gallimard.

Galerie Kamel Mennour
47, rue Saint-André des arts
75006 Paris
Tél : 01 56 24 03 63



Tadashi Kawamata/Marie Bovo. L'artiste japonais est célèbre pour ses installations in situ, avec des planches de bois, des chaises et des tonneaux, qui traduisent l'«impermanence dans les villes». Il réalise pour la galerie huit petites cabanes de bois conçues en encorbellement, ressemblant à la hutte archaïque, à l'abri du SDF et au nid des hirondelles. Marie Bovo présente sept photographies d'une vue du Caire, prises au même endroit mais à sept moments différents.

GALERIE KAMEL MENNOUR. *Tadashi Kawamata. Tree huts. Marie Bovo. Bâb-el-Louk. Jusqu'au 14 juin 08. 47 rue Saint-André-des-Arts, Paris VI^e. 01 56 24 03 63. Ouvert 11h-19h, fermé dim et lun.*

© Tadashi Kawamata, courtesy Kamel Mennour.

MARIE BOVO NOX

Marie Bovo Courtesy galerie Kimmel Mennour



Une exposition des derniers travaux de Marie Bovo aux Ateliers d'Artistes de la Ville de Marseille présentait deux vidéos contemplatives inspirées des chants de la Divine Comédie ainsi que deux séries récentes de photographies, images de quotidiens enflammés et vues plongeantes des toits du Caire, formant une suite aboutie à une œuvre rigoureuse et toujours impeccable.

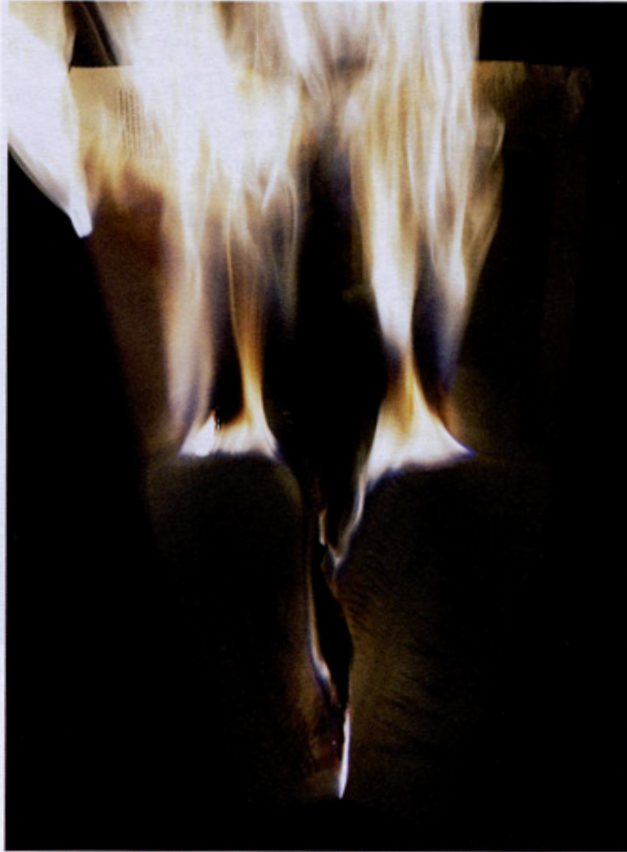
La métaphore du tunnel, premier contact avec cette exposition, doit-elle être prise au pied de la lettre ? D'ailleurs, à bien s'y attarder, l'accompagnement sonore dudit tunnel anticipe la réponse. L'Enfer, le bel enfer de Dante, est le passeport visible de cette projection qui en jette. Dit en arabe, le texte sursignifiant du poète écorche notre étouffante perception de ce trou sans fin, grotte et paroi, glotte et utérus, bref arsenal de l'enfer selon les hommes et, plus encore, parfaite résolution de l'impossibilité de l'exit. Happé dans la fuite physique de cette béance ouverte à l'infini, fasciné par la lente cursive des parois qui défilent et de l'humidité sourde qui l'habite, ce tunnel, paradoxalement, nous ouvre les portes d'une improbable rédemption : l'Enfer n'est qu'un petit rappel d'innocuité inoculé dans nos

veines avides de circulations et de vitesse. Le trou comme chair même de la photographie, semble nous dire, à perte de vue, le Tunnel.

Si la langue délicate qui le hante, cette mélodie rauque de gutturales qui s'entrechoquent et d'incises qui chuintent, provoque un coma Guyotien parfait à restituer l'épopée du chant originel -et en dit tout aussi long sur l'indécence de ce temps qui file à en perdre souffle- elle fournit à l'armada des sens une habile distraction qui, sans celle-ci, adjugerait à ce Tunnel de pixels l'abject absolu de la dissolution, ad libitum.

J'ai toujours aimé la photographie pour ce qu'elle avait de capacité à générer le commentaire. On peut, avec elle, comme avec une vieille pâte, sans cesse la remettre à l'ouvrage, la travailler à l'excès, la triturer à l'aune de pensées fugitives ou de tout autre artifice de poésie. Cette licence, loin s'en faut, ne nuit pas à sa libre et entière expression. Simplement, ce surcroît de latitude à l'envi du chroniqueur épuise-t-il toute idée de contrainte même. J'apprécie cette occasion rêvée de pouvoir enfin subordonner la matière à la glose et l'épanchement. Ça fait de bien mauvaises manières à rendre à l'artiste l'hypothèse de son art, mais le plaisir est impeccable. Les pho-

MARIE BOVO NOX



Marie Bovo Courtesy galerie Kamel Menmouar

aimerait sans doute cette vidéo fleurie dans la troisième partie de l'exposition, qui dit la pourriture et la disparition, autre métaphore de la matière photographique, par la fanaison du lys, bel ordonnancement du vivant soumis à l'aridité de la proposition : être parmi les êtres, le plus beau des candidats n'aboutit qu'à la fin implacable promise à tous ses congénères. Ni plus, ni moins. Ainsi dirait-on, en va t-il aussi des images...

La dernière salle brûle de tous les feux de l'enfer. Au mur la petite dizaine de photographies de journaux enflammés nous renvoie au Tunnel et à sa lente descente dans les plis mouillés de la matrice. Mais ici, semble-t-il -et quoique l'artiste en dise- il s'agit de surface, et de surface seule, images rescapées d'un brasier rêvé dont l'identité de la chatte et du trou sans fond de la nuit féminine affiche avec éclat l'évidence de ses atours. Peu importe qu'ils

tographies du Caire, ville exponentielle comme le sont toutes les images, décidément, incitent à cette merveilleuse dérive.

L'artiste, qui n'est pas une imbécile, le sait qui joue de cette délicate altération d'une même vue et d'un "sujet" identique pour mieux nous piéger dans le nœud de la contemplation, autre "marronnier" de la photographie paysagère, en prise directe avec le substrat Kierkegaardien. Cela dit, un rien de concept post-moderne (la réitération), un zeste d'engagement (le constat misérabiliste) et une indéniable maîtrise technique confèrent à ces tableaux -car ils en sont- une capacité réelle à dire le temps qui file (encore) et la trouée lente d'une descente aux enfers (encore), signifiée par l'aplomb de l'objectif, au dessus du volcan, comme en lévitation. Sursaut égotique déraisonnable du photographe ? Ou simple invite à la posture de Dieu ?

Dieu aime les villes grouillantes d'humanité et d'architectures, soumises à la même décrépitude, à une semblable érosion du temps. Dieu

s'agisse formellement de journaux, ce qu'on y voit est du feu, et rien que du feu. Encore une allusion à l'illusion magnifique de la photographie ? Toujours est-il que la magie prend qui dit bien l'incroyable facilité de ce médium à se dissoudre dans nos attentes intimes. Un peu à la manière des tâches au plafond ou des lézardes dans le mur de nos siestes rêveuses, ces images-là fabriquent de l'envie, du désir et de la paresse. Au fond, qu'elles soient ici de simples feuilles de papier en consommation est indifférent, en effet. Il s'agit avant tout de pièges à lumière, de trous -encore- aspirant sans fin la pulpe même de la photographie. Et que l'identité féminine en sorte transfigurée et bien vivante, finalement, n'est pas si important que cela. Là aussi, la fascination exercée par l'appât marche à plein régime. On s'en tire en replongeant, une dernière fois, dans le goulot salvateur de ce tunnel initial qui, décidément, n'en finit plus de nous avaler.

M.R.
Ateliers Boisson 11,19 Bd Boisson 13004

marseille

Altitude de croisière

VF Galerie
24 mars - 19 mai 2007

Marie Bovo

Ateliers d'artistes de la Ville de
Marseille
24 mars - 4 mai 2007

Une ville se construit à travers la manière dont nous dessinons des scénarios pour la traduire ou la fantasmer. Marseille a autant subi ces projections (touchant parfois au dépliant touristique) qu'elle a été capable de se vivre au présent, de s'imaginer en dehors de ses sempiternels poncifs. Le fait qu'on y trouve un nombre considérable d'artistes et une dynamique d'expositions débattues intensément déclenche une multitude de scénarios parallèles, a priori imperceptibles, qui transforment la ville. Quand, ailleurs, on semble constater l'essoufflement des galeries associatives d'artistes issues des années 1990 (qui se souvient de l'exposition *Zones d'Activation collective* au musée d'art moderne de la Ville de Paris ?), ici, un nouvel élan a surgi dernièrement, motivé par certaines galeries remuantes (voir www.marseilleexpos.com). L'ouverture de la VF Galerie, dans un quartier Longchamp en pleine mutation, a relancé une dynamique qui semblait au point mort suite à la disparition du galeriste Roger Pailhas (1). VF, c'est l'acronyme de Véronique Collard-Bovy et Fabien Paoli, responsables jusqu'ici de l'association Sextant et Plus, déjà remarqués avec les expositions d'Alexandre Périgot, Christoph Büchel ou Michel Auder à la Friche. Auder, l'une des étoiles filantes de la

Factory de Warhol, rejoint la galerie, suite à un parcours ensorcelant au cours duquel il a absorbé dans sa caméra vidéo l'ersatz d'un quotidien vécu comme une performance. La série de photos nocturnes exposées ici, *Pain or pleasure ?*, montre des visages dont il est impossible de définir s'il est question de supplice, d'extase ou des deux. Lionel Scoccimaro expose une sculpture rappelant des rituels tribaux sacrificiels dont les symboles semblent néanmoins inspirés de la culture custom des voitures US ainsi que de l'imagerie *death metal*. En face, Frédéric Clavère ramène une Mona Lisa aux ténèbres d'un bas monde, débordant le geste de profanation dadaïste par une tumeur plutôt gore. Sur le versant du détachement poseur d'un crooner, Arnaud Maguet revisite l'abstraction géométrique dans des tableaux aux motifs détournés des amplis Fender ou Marshall, remplaçant l'aura par le fétichisme rock, tandis qu'Emmanuelle Villard suspend la légèreté de ses *Objets visuels*, sculptures non identifiées extraites de l'abstraction bidimensionnelle de la peinture.

Simultanément, l'exposition de Marie Bovo se tient aux Ateliers d'artistes. Plongeant entièrement l'espace dans le noir, elle nous fait descendre dans l'Enfer, celui de Dante, à travers un tunnel vidéo accompagné de la lecture en arabe du Chant I par le traducteur Kadhim Jihad ; en contrepoint (de façon un peu appuyée) le chant V, très prisé des romantiques du 19^e siècle, est lu en arabe par une femme sur fond de floraison de lys blancs. Dans une nouvelle série de photos, Marie Bovo semble décaler l'ambiguïté entre le statut du réel et le studio de cinéma – ambiguïté présente dans son travail antérieur (la série des *pages* ou des *maisons*) – vers un protocole d'intervention plus explicite : une mise à feu de plusieurs journaux aussi bien occidentaux que japonais, coréens ou palestiniens. Il semblerait que ce geste violent s'attaque au formatage du champ des représentations dans un contexte où les conflits se jouent aussi par le biais des images. Le fait que l'une des sources d'inspiration du texte de Dante soit un texte islamique (*le Livre de l'Echelle*) vient d'ailleurs prolonger une démarche qui oppose l'hybridation et la transmission à tout prétendu « conflit des civilisations ».

Pedro Morals

(1) C'est d'ailleurs dans la continuité directe du travail engagé par Roger Pailhas avec *Art dealers* qu'une équipe aguerrie organisera en septembre prochain *Art-o-rama*, une nouvelle foire d'art contemporain à la friche la Belle de mai.

VF Galerie : www.vfgalerie.com ; Ateliers d'Artistes : www.air-marseille.net



Marie Bovo. Photographie couleur

la seyne-sur-mer

French Touche

Villa Tamaris
10 mars - 22 avril 2007

Quelques expositions récentes ou à venir nous rassurent sur la vivacité de la peinture en France. Il y a eu, en 2005, *États de peinture* organisée par Philippe Pignet à la maison des arts de Malakoff et *My Favorite Things*, par Richard Leydier, au musée d'art contemporain de Lyon ; cet été, ce sera *Peinture/Génération 70* à la Fondation Claudine et Jean-Marc Salomon ; et ce printemps, on a pu voir *French Touche* (sic) à la Villa Tamaris. Cette succession finit par offrir un panorama assurément non exhaustif, mais dense et varié, des forces vives de la peinture, depuis les artistes qui ont atteint leur pleine maturité jusqu'à ceux qui entrent aujourd'hui dans l'âge de raison. Le titre *French Touche*, dont l'humour n'est peut-être pas de la plus grande légèreté, ironise sur la volonté de discerner une « pâte française » : de fait, il n'y a guère de parenté évidente entre les artistes exposés, sinon de vagues cousinages. Christophe Avella-Bagur (par ailleurs commissaire de

cette exposition) crée la fiction *new age* d'un être cherchant son incarnation dans une enveloppe humaine, tandis que Jules Rames, avec ses collages punks recouverts d'acrylique criarde, offre la vision agressive de clones humains sur fond de désastre. Michel Gouéry compose des images hallucinatoires érotico-burlesques, tandis que les résines de Vuk Vidor nous plongent dans une fantasmagorie sensuelle.

L'espace de la Villa Tamaris laisse à chacun la possibilité d'exposer largement son univers particulier. Quel rapport entre les portraits évanescents de Jean Lérin et les toiles de Xiao Fan ? Ces dernières sont chargées des déchets de la consommation de masse, eux-mêmes noués par un tuyau organique, intestin sans fonction digestive ou cordon ombilical qui nous lie indéfectiblement à eux. Les scènes mi-figuratives mi-abstraites de Daniel Déjean, au sein desquelles le familier et l'étrange ne cessent d'échanger leur place, font sentir elles aussi leur singularité.

S'il fallait désigner une figure tutélaire, Vincent Corpet, par son renom et sa place d'ainé (mais il n'est ici pas le seul de sa génération), pourrait en tenir lieu. Toutefois, sa peinture à la facture sèche, au contenu très référencé dans l'histoire de l'art et bâti sur le mode des associations, ne semble finalement guère susciter de filiations dans les générations suivantes. De l'ensemble ressortent le jeune Gilles Miquelès, encore peu exposé, dont les indéniables talents de peintre servent une imagerie aussi ordinaire que dérangement, ainsi qu'Axel Pahlavi qui, avec sa *Révolution* et son éclatante capacité à mêler les styles et les disciplines, réinvente le genre de la peinture d'histoire.

On ne peut, finalement, s'empêcher de percevoir la solitude de ces peintres, c'est-à-dire l'absence totale d'« école » (comme on parle d'« école de Leipzig », ou comme, aux États-Unis, on distingue des tendances selon les formations suivies par les



«Altitude de croisière». Vue de l'exposition. 1^{er} plan : Lionel Scoccimaro



«French Touche». Christophe Avella-Bagur. Série «Face FS». 2006
Huile sur toile.



MARIE BOVO

et la métaphore du tunnel

PAR MARC ROUDIER

Hôte des Ateliers d'Artistes de la Ville de Marseille, Marie Bovo est dans la droite ligne de son œuvre contemplative, impeccablement réalisée, avec toujours ce même souci de rigueur et de clarté.

Pour cette exposition, la photographe marseillaise a présenté deux vidéos, inspirées des chants de la *Divine Comédie*, ainsi que deux belles séries de photographies, l'une réalisée depuis les toits du Caire, l'autre à partir de quotidiens du monde entier, dont la mise à feu constitue une suite esthétique au formalisme serré.

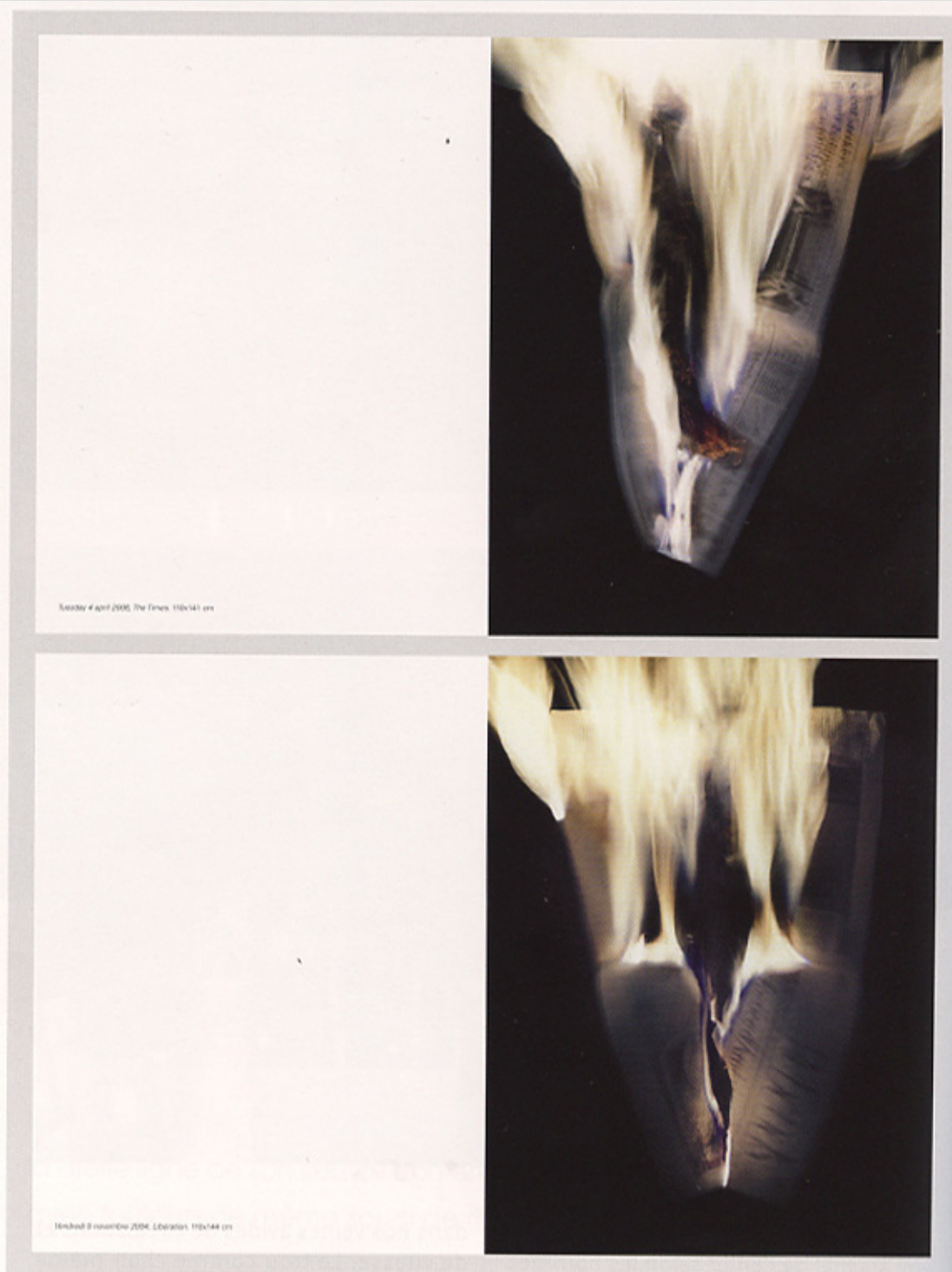
La métaphore du tunnel, premier contact avec cette exposition, doit-elle être prise au pied de la lettre ? D'ailleurs, à bien s'y attarder, l'accompagnement sonore dudit tunnel anticipe la réponse. *L'Enfer*, le bel enfer de Dante, est le passeport visible de cette projection qui en jette. Dit en arabe, le texte sursignifiant du poète écorche notre étouffante perception de ce trou



sans fin, grotte et paroi, glotte et utérus, bref arsenal de l'enfer selon les hommes et, plus encore, parfaite résolution de l'impossibilité de l'exit. Happé dans la fuite physique de cette béance ouverte à l'infini, fasciné par la lente cursive des parois qui défilent et de l'humidité sourde qui l'habite, ce tunnel, paradoxalement, nous ouvre les portes d'une improbable rédemption: l'Enfer n'est qu'un petit rappel d'innocuité inoculé

dans nos veines avides de circulations et de vitesse. Le trou comme chair même de la photographie, semble nous dire, à perte de vue, le Tunnel.

Si la langue délicate qui le hante, cette mélodie rauque de gutturales qui s'entrechoquent et d'incises qui chuintent, provoque un coma Guyotien parfait à restituer l'épopée du chant originel, elle fourbit à l'armada des sens une habile distraction qui, sans celle-ci, adjudgerait à



ce Tunnel de pixels l'abject absolu de la dissolution, *ad libitum*.

Les photographies du Caire, ville exponentielle comme le sont toutes les images, décidément, incitent à cette merveilleuse dérive. L'artiste, qui n'est pas une imbécile, le sait qui joue de cette déli-

cate altération d'une même vue et d'un « sujet » identique pour mieux nous piéger dans le nœud de la contemplation, autre « marronnier » de la photographie paysagère, en prise directe avec le substrat Kierkegaardien. Cela dit, un rien de concept post-moderne (la réitération), un

zeste d'engagement (le constat misérabiliste) et une indéniable maîtrise technique confèrent à ces tableaux – car ils en sont – une capacité réelle à dire le temps qui file (encore) et la trouée lente d'une descente aux enfers (encore), signifiée par l'aplomb de l'objectif, au-dessus du volcan, comme en lévitation.

On pourrait voir dans le choix de cette ville déglinguée et brouillonne, et de ces vues panoramiques dans lesquelles se passent des milliers de trucs – un peu comme dans la peinture d'un Brueghel – une parabole efficace du récit photographique, récit que l'artiste empoigne avec toute la volonté qui la caractérise. Le Caire comme babel photographique, à l'humanité dense, aux langues multiples qui s'entrechoquent dans un chaos originel, jamais dépossédée de la multitude des hommes et de l'explosion des sens. La juxtaposition des mêmes vues prises à des heures différentes de la journée accentue le vertige premier, un puits spatio-temporel qui dit bien l'improbabilité qu'il y a à vouloir une bonne fois fixer ce temps qui fuit au moyen de la chambre noire. Aveu d'impuissance du photographe ? Ou plus justement, désir des visibles comme une promesse d'éternité... La petite dizaine de photographies de journaux enflammés nous renvoie également au Tunnel et à sa lente descente dans les plis mouillés de la matrice. Peu importe qu'il s'agisse formellement de journaux, ce qu'on y voit est du feu, et rien que du feu. Encore une allusion à l'illusion magnifique de la photographie ? Toujours est-il que la magie prend qui dit bien l'incroyable facilité de ce médium à se dissoudre dans nos attentes intimes. Un peu à la manière des tâches au plafond ou des lézardes dans le mur de nos siestes rêveuses, ces images-là fabriquent, de l'envie, du désir et de la paresse. Au fond, qu'elles soient ici de simples feuilles de papier en consommation est indifférent, en effet. Il s'agit avant tout de pièges à lumière, de trous – encore –



aspirant sans fin la pulpe même de la photographie. Et que l'identité féminine en sorte transfigurée et bien vivante, finalement, n'est pas si important que cela. Là aussi, la fascination exercée par l'appât marche à plein régime. On s'en tire en replongeant, une dernière fois, dans le goulot salvateur de ce tunnel initial qui, décidément, n'en finit plus de nous avaler.

Galleries par Harry Bellet

Marie Bovo entre loup et chien

Quiconque n'a jamais participé à un feu de camp au bord de l'eau ne comprendra pas : les photos de Marie Bovo restituent cette vision étrange où les premiers plans prennent toute la place, quand les fonds deviennent improbables.

Quiconque n'a jamais été, la nuit, sur une grève pour laisser son regard errer au loin, accroché seulement par les lumières d'un bateau sur l'horizon, bref, quiconque a pris la triste habitude de se coucher de bonne heure, aura du mal à apprécier cette autre performance. Pourtant simple. Il suffit, entre chien et loup, ou plutôt entre loup et chien, au tout petit matin, de déclencher le mode pause de son appareil photographique. Le résultat, « Borderline » comme le dit le titre de l'exposition, est aussi dense qu'une matière de Dubuffet, et aussi fluide qu'un James Turrell.

« Marie Bovo, Borderline », Galerie

Kamel Mennour, 60 et 72, rue Mazarine,
Paris-6^e. Tél. : 01-56-24-03-63. Jusqu'au
21 octobre.



Marie Bovo, *Île et Lune*, tirage couleur. Courtesy galerie Kamel Mennour, Paris.

de fitness doté d'un rameur, d'anneaux, d'un tapis et de poulies. Enfin, comble du succès, ces objets sont particulièrement dans l'air du temps, et peuvent même être écologiques, c'est le cas notamment pour le pull *Patagonia* fabriqué avec des bouteilles en plastique recyclé. Si avec cela les industriels de l'immobilier ne sont pas convaincus...

ANOUSHKA ROGGEMAN

■ « Sport & Design », galerie VIA, PARIS, 33 avenue Daumesnil, XII^e, tél. 01 46 28 11 11, www.via.fr, jusqu'au 26 décembre.

galerie Kamel Mennour

Marie Bovo, état limite

Repérée à la Fiac l'an dernier où elle était représentée par la galerie Roger Pailhas, Marie Bovo – née en Espagne en 1967 – poursuit son travail photographique autour du paysage nocturne. Sous leurs allures de cartes postales, ses clichés sont immédiatement séduisants et révèlent, lorsque l'on s'y attarde davantage, une étrangeté. Happé par leur beauté plastique, on pénètre alors dans des espaces nocturnes désertés, où l'on ne sait plus ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas, de ces lunes qui prennent l'apparence de soucoupes volantes illuminant le ciel, de ces reflets sur la mer qui deviennent des visions fantomatiques. Marie Bovo s'intéresse à des lieux sans limites, la Méditerranée, le ciel à l'infini, un horizon parfois incertain, des villes sans présence humaine. Avec « Borderline » – qui réunit photographies et vidéo –, l'artiste s'intéresse plus particulièrement à ces états intermédiaires, indéfinissables, entre chien et loup, à l'aube ou au crépuscule. Baignés d'une lumière surnaturelle, ses paysages poétiques d'une grande pureté investissent les deux espaces de la galerie Kamel Mennour, le premier avec « Nuit et crépuscule », le second avec « Coucher de soleil et clair de lune ».

GUILLAUME MOREL

■ « Marie Bovo, Borderline », PARIS, galerie Kamel Mennour, 60 et 72 rue Mazarine, VI^e, tél. 01 56 24 03 63, www.galeriemennour.com, 18 septembre-21 octobre.

EXPO R A M A



Marie Bovo, Île et lune, tirage couleur, 2004. Courtesy Kamel Mennour.

Au clair de la lune

Du littoral marseillais, où elle est née et qu'elle habite encore, Marie Bovo nous livre une épure qui fait hésiter entre enchantement et inquiétude. Elle capture des paysages nocturnes sur les plaques de sa chambre photographique avec pour seul éclairage la lumière naturelle disponible les nuits de pleine lune. À la galerie Kamel Mennour, outre des grands formats photographiques, elle présente également des vidéos. Sur le fil, entre le jour et la nuit.

Marie Bovo, Borderline. Jusqu'au 21 octobre à la galerie Kamel Mennour, 60 et 72, rue Mazarine, Paris VI. 01 56 24 03 63.

Dossier réalisé par NATHALIE CATTARUZZA