

T E

M

Temps exposés

P

S

Histoire  
et mémoire  
dans l'art  
récent

E

X

P

O

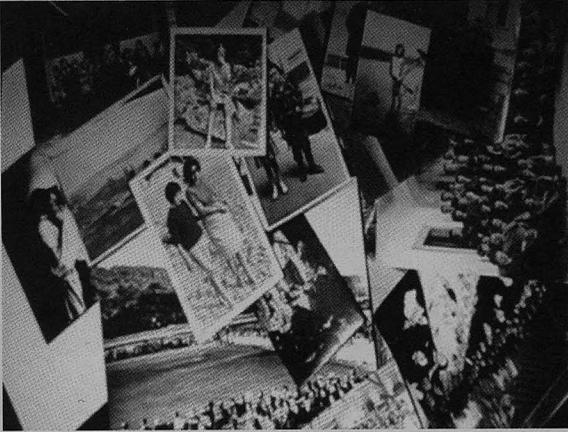
Sous la direction de  
Natacha Pugnet

S

É

École  
supérieure  
des beaux-arts  
de Nîmes

S



H

d'images-documents de toutes sortes. Leurs « post-photographies » prennent pour matière des cartes postales et des photographies amateurs témoignant d'événements et de modes de vie, de temps de guerre ou de paix. Souvent pauvres et anonymes, ces derniers ont jusqu'à récemment été jugés secondaires et peu aptes à constituer des documents d'importance pour la grande Histoire.

Dès le milieu des années 1980, Catherine Poncin engage une démarche qu'elle définit comme « de l'image par l'image », abordant certains faits socio-politiques appartenant à la mémoire collective. La manipulation plastique est chez elle une manière de s'approcher au plus près du sujet et de la matérialité de l'image. Leur conférant une présence et une charge affective, elle arrache les documents à leur seule valeur d'attestation.

Nous avons choisi de reprendre le texte que Michel Poivert a consacré à Catherine Poncin à l'occasion de l'exposition *14-18. Échos, versos et graphies de batailles*, qui se tient aux Archives départementales de la Seine-Saint-Denis jusqu'au 10 juin 2015<sup>17</sup>. L'auteur distingue l'approche de l'historien de celle de l'artiste, dont le « présentisme », souvent tu par le premier, est assumé par la seconde. Michel Poivert qualifie justement la photographe « d'historienne des petites gens », soulignant le fait qu'elle s'empare d'archives « pour nous faire ressentir ce que les acteurs les plus modestes de l'Histoire ont pu vivre ». Et il décèle dans son esthétique « un nouveau temps que jusqu'à présent nul n'a employé : le passé amplifié ».

« documentation céline duval », dont le nom d'artiste est à lui seul révélateur de sa pratique, accorde une large part à l'illustration des loisirs familiaux. Depuis la fin des années 1990, la jeune artiste s'empare elle aussi d'images photographiques (et parfois filmiques) relatives aux gens ordinaires, dont la mise en œuvre est cependant fort éloignée, y compris dans l'intention, de celle de Catherine Poncin. L'activité de documentation céline duval requiert plusieurs temps : celui de la patiente collecte de clichés amateurs, photos de magazines et autres cartes postales.

H Catherine Poncin  
*Polysémie Mémoire*, 1991. Série  
photographique de 32 photographies  
noir et blanc, 8 x 12 cm.  
Courtesy galerie Les Filles du Calvaire.  
© Catherine Poncin

17 Catherine Poncin est  
représentée par la galerie Les Filles  
du Calvaire, à Paris et l'Appartement  
22, à Rabat.

Celui du classement ensuite, puis de la retouche et du recadrage, afin qu'une fois réunies et organisées au sein des éditions, les images construisent un récit qui ne doit rien au hasard. Outre les thématiques récurrentes, ce sont les structures formelles qui sont dévoilées, la mise en page donnant à lire les géométries sous-jacentes qui lient les corps à l'espace. L'iconographie autant que le style des images sont révélateurs des représentations communes et des *habitus* photographiques d'une époque. Étonnamment, le temps qui y est inscrit paraît s'abolir dans la répétition des cadrages et dans la multiplicité des poses semblables.

C'est la brutale actualité qui constitue la matière première de Frank Smith. L'écrivain, procède par rassemblement de dépêches d'agence, de comptes-rendus d'interrogatoires ou de rapports officiels liés aux conflits récents. *Guantanamo, Gaza, d'ici-là* : ainsi que l'indiquent ces titres, l'auteur retient les événements marquant notre histoire contemporaine, afin de donner à voir « ce que l'homme est capable de faire à l'homme ». De ce matériau documentaire, il tire des sortes de poèmes, dans lesquels le récit du drame humain et l'impersonnalité factuelle du constat sont tressés. À l'aide d'« opérations » telles que « Documenter ; Dupliquer/Translater ; Objectiver ; Neutraliser ; Désobjectiver/Dépersonnaliser ; Désexprimer/Désécrire ; Ouvrir », il entend questionner la pratique poétique en l'ouvrant à un « déjà là ». Frank Smith apparente sa manière de procéder au moulage, qui, comme le travail effectué sur la langue, par sa littéralité, touche « le réel au plus près ». Simultanément, il analyse les origines d'une démarche fondée sur sa mise en retrait : « enclencher le processus poétique comme catalyseur de la déprise de soi », explique-t-il. Car l'auteur désire actualiser ces témoignages dans l'acte de lecture même, hors de toute expression subjective. C'est là la condition pour conférer à la mémoire des événements vécus par les différents protagonistes un devenir. C'est redonner une voix à ceux « dont la parole a été anéantie » pour « poser la question de l'irréductible humain ».



I

I documentation céline duval  
*Les Allumeuses*, 1998-2010.  
Détail : yeux cachés, 2011, photographie  
d'écran, extrait de la vidéo.  
Courtesy galerie Semiose, Paris

Natacha Pugnet

## Restaurer le passé Entretien avec Céline Duval

**N. P. :** « documentation céline duval » est devenu votre nom d'artiste. Pouvez-vous expliquer les raisons de cette décision ?

**C. D. :** Quand vous êtes née jumelle, en 1974, et nommée Céline Duval – plus de 100 femmes portent ces mêmes prénom et nom en France –, c'est doublement ne pas avoir de nom. En famille, on vous appelle « les jumelles », puis à l'école : « l'anisette Duval » ou bien « andouillette Duval ». DUVAL est en effet une marque de pastis, de fenêtre, de chaudière à gaz, d'andouillette, etc. Céline est le nom d'une marque de prêt-à-porter féminin et de maroquinerie de luxe, fondée en 1945 par Céline Vipiana. En 1992, Céline Barbe, plus connue sous le nom de Tabatha Cash, entame une carrière d'actrice de films pornographiques sous l'identité de « Céline Duval ». Ainsi, dans les années 1990, mes amis continuèrent à rire de mon nom, désormais associé aux poses sulfureuses d'une brune pulpeuse, accessible sur les premiers moteurs de recherche d'Internet en tapant « Céline Duval ».

L'identité passe-t-elle par le nom ? Quand on est un(e) jeune artiste, on se cherche une identité, un nom. S'appeler Céline Duval était comme ne pas avoir de nom et il me fallait trouver le moyen de m'affirmer, tout en assumant mon héritage. Après la visite de l'exposition *Hors limites, l'art et la vie 1952-1994*, qui s'est tenue en 1995 au musée national d'Art moderne, j'ai décidé de signer les albums photographiques que je réalisais à l'époque « documentation céline duval », sans hiérarchie entre les lettres.

**N. P. :** À propos de cette absence délibérée de hiérarchie, vous avez déclaré : c'est un « principe qui correspond à mes idées sur le monde ». Peut-on appliquer ce principe d'équivalence aux images dont vous vous emparez ?

**C. D. :** Je ne sais pas si je peux dire que toutes les images se valent, car elles ont une valeur propre. Je distinguerais deux grandes catégories : les images produites pour l'argent – dites professionnelles – et les images produites par amour dites amateurs. L'art touche à ces deux registres, avec nombre de sous-catégories, sans hiérarchie. Dans mon fonds iconographique, j'avais initialement classé mes images par thème (ballon, saut, cercle, etc.) sans me soucier des typologies et des

provenances (cartes postales, publicités, photographies amateurs, mes propres photos...). Puis, sans doute pour des raisons pratiques, je les ai distinguées et séparées. En me replongeant dans mes dossiers contenant les images de magazines en prévision de la réalisation des *Allumeuses*, en 2011, j'ai retrouvé beaucoup de photographies amateurs. Au fond, si elles représentent la même chose, peu importe le type d'image, et que je les ai moi-même réalisées ou non. Je ne suis pas attachée à la notion d'auteur.

**N. P. :** En quoi les images, qu'elles soient produites ou seulement sélectionnées, ont-elles, ou acquièrent-elles valeur de document ?

**C. D. :** Toute production humaine peut avoir valeur de document sur son histoire. Les musées d'ethnographie, d'archéologie et d'art, entre autres, nous informent sur le monde. Je suis athée et je ne suis pas fétichiste. Je ne collectionne pas, ou bien je lutte contre cette pulsion. J'archive des documents visuels qui témoignent de différentes manières d'être au monde. C'est là mon objet d'étude, et l'art pour moi a partie liée avec les sciences humaines.

**N. P. :** L'exposition *From Here On*, organisée aux Rencontres photographiques d'Arles, en 2011, était entièrement consacrée aux œuvres réalisées à l'aide de photographies trouvées. Certaines provenaient d'Internet ou de la presse, d'autres d'albums privés. Comment a évolué votre propre collecte ?

**C. D. :** J'ai commencé par photographier les images accrochées au mur chez les gens puis dans la rue. C'étaient des sortes de photographies documentaires, des prises de notes sur notre manière de vivre au quotidien avec les images (publicitaires aussi bien). Je m'intéressais aussi au dialogue qu'elles entretenaient avec le passant, avec l'architecture et l'urbanisme. À cette époque, je regardais le travail de Walker Evans, de Lee Friedlander ou bien



A

A documentation céline duval  
*Les Allumeuses*, 1998-2010.  
Détail : yeux cachés. 2011. Photographie  
d'écran, extrait de la vidéo.  
Courtesy de l'artiste et Semiose galerie, Paris

de Jean-Luc Moulène. En ville, et particulièrement dans le métro, je me sentais opprimée par toutes les publicités et autres affiches. Je pensais naïvement les « combattre » en les photographiant pour les montrer dans un autre contexte, mais je ne faisais qu'ajouter au monde des photographies supplémentaires.

Parallèlement j'achetais des cartes postales puis des photographies amateurs sur les marchés aux puces et je continuais à découper les images publiées dans les magazines, trouvées dans les poubelles de tri ou données par des proches. En 2003, le trop-plein d'images et de signes dans les villes m'a poussée à déménager au bord de la mer, dans un paysage plus serein. L'horizon normand me nettoie et m'inspire. C'est désormais par le biais d'Internet que j'accède aux images privées anonymes. Le plaisir est moins grand, la fouille, la manipulation des images dans les grands cartons me manque. On cherche plus qu'on ne trouve, la rencontre avec une photographie est moins inattendue, tout semble prémédité. Les prix sont aussi plus élevés et les rapports marchands trop présents. Depuis 2012, j'ai arrêté d'acheter des images sur Internet.

De 2006 à 2013, j'ai organisé des « rencontres albums de familles », en divers lieux d'exposition – Frac Basse-Normandie, Pôle Image à Rouen, CRP à Douchy-les-Mines, Cneai à Chatou...). Les gens y venait avec leurs albums me montrer leurs photographies, le temps d'une soirée ou d'une après-midi. Nous les regardions ensemble, j'écoutais leurs histoires, souvent pleines d'affect mais je les sélectionnais toujours selon mes propres rubriques et problématiques. Dès lors qu'elles me sont transmises, ces photographies deviennent une mémoire. Grâce à l'échange de parole, elles ont valeur d'anamnèse. Une fois numérisées, elles intègrent mon fonds numérique. Les originaux sont retournés aux propriétaires avec, en échange, quelques exemplaires de mes éditions et un contrat de session de droit à l'image signé. Pour chaque photographie utilisée dans une publication ou un diaporama, l'auteur ou la famille est remercié dans le colophon ou le cartel de l'exposition. J'ai depuis mis aussi un terme à ces rencontres, ne pouvant plus supporter la charge émotionnelle que les propriétaires me livraient, parfois sans retenue.

**N. P. : Dans *From Here On*, on a pu mesurer la diversité des mises en œuvre fondées sur la reprise. Comment vous-même retravaillez-vous les images et dans quelle visée ?**

C. D. : Les images sélectionnées sont une matière première, un vecteur entre la réalité et la fiction que j'en tire. Désignées parmi des milliers, sorties de ces années de latence et d'amnésie, elles sont extraites d'un corpus – le récit familial – pour en intégrer un autre. Je n'hésite pas à les restaurer, à les recadrer, à les retourner, bref à les manipuler. Dès lors, elles ne racontent plus une histoire particulière, mais intègrent une histoire commune. Elles trouvent leur place dans des sortes de récits, celui de l'être humain, au sein de modestes éditions, telles que la *Revue en 4 images*, dont 60 numéros ont été publiés entre 2001 et 2009.



B

**N. P. : L'édition vous permet de toucher un public plus largement que ne le feraient des expositions. Elle semble également la plus adéquate pour élaborer un récit à partir de temporalités hétérogènes.**

C. D. : La nécessité de publier une image ou bien un ensemble m'est dictée par mes trouvailles elles-mêmes. Par exemple, *Complet pour Fréhel* vient d'une série de photographies si intenses que j'ai tout mis en œuvre pour me la procurer et la publier. J'ai été frappée par la force du regard de Fréhel, cette intensité de vie alors qu'à cette époque, un an avant sa mort, elle vivait dans un hospice, oubliée des médias, loin du glamour. Fréhel incarnait là l'image de la femme non désirable, celle qu'on a aimée puis délaissée, que d'autres ont remplacée, comme on le fait d'une photographie. Pourtant elle résiste, elle crie sa rage devant le photographe et je l'entends à travers le temps. J'ai restauré, agrandi et imprimé son image sur des presses rotatives, afin de lui offrir un autre public, le temps d'un journal.

La question de la survivance est toujours au cœur de mes publications, la mise en œuvre des images différant selon qu'il s'agit d'un montage de photographies provenant d'une même source ou de temps et d'espaces hétérogènes. Un détail se faisant écho d'image en image vient lier divers espaces-temps. Faire, défaire, refaire. La vie est répétition, et on n'est pas à l'origine des choses, on vient toujours entre. On apprend de son histoire et l'on construit avec et sur ce qui existe déjà. La question, pour moi, c'est la restauration du déjà existant afin de le rendre plus lisible pour un regard contemporain.

**N. P. : La survivance de certains types de mises en scène et manières de poser devant l'objectif atteste un *ethos* photographique. Vous le rendez d'autant plus sensible que vous répétez certains motifs, qui paraissent échapper au temps.**

C. D. : La répétition peut avoir un effet rassurant. Mais un signe peut également être très angoissant lorsque qu'il se répète et que l'on n'en comprend ni l'origine ni le sens. Lorsque j'accumule ces motifs en quantité et les donne à voir, c'est soit pour souligner la pauvreté des images produites et critiquer notre consommation visuelle massive et aliénante, soit pour tenter de dépasser le détail répété pour aller au-delà de l'image, au-delà du doigt qui cache le visage. C'est le cas de la vidéo *Horizons*, composée de 250 photographies familiales montrant des personnes posant devant l'horizon marin, accompagnées d'une ritournelle. À l'aide d'un logiciel de retouche, j'ai remis à l'horizontale toutes les lignes d'horizon et je les ai classées par hauteur dans le champ de représentation. Lorsque les images défilent, la ligne d'horizon descend petit à petit, puis, une fois en bas, elle remonte, tel le ressac. La plupart des spectateurs se projettent dans l'image par le biais des personnes, qui leur offrent un miroir souriant. Mais le véritable enjeu de cette vidéo est la représentation du temps.

**N. P. : Il y a une dimension poétique dans ces scènes liées au loisir, en famille ou entre amis. En outre, chacun peut s'y reconnaître à différents moments de la vie. Le fait de reprendre des images communes, anonymes, est-il aussi un parti pris de type sociologique, voire politique ?**

C. D. : Ce ne sont pas des questions qu'on se pose dès les débuts. J'étais attirée par ces images parce qu'elles ouvraient un accès au passé. Il est certain qu'elles me renseignaient sur les manières de vivre de temps que je n'avais pas connus. L'aspect poétique de certaines photographies me donnait envie de les posséder et de les partager en les redonnant à voir dans un contexte autre que familial.

Travailler avec ces petits reflets du monde est ambivalent : c'est à la fois une manière certaine de toucher le plus grand nombre, mais avec le risque d'une méprise. Le spectateur peut être aveuglé par l'aspect affectif de ces photographies. La part



C

C documentation céline duval  
*L'île aux images*, 2013. Installation, dimensions variables, encre polymère sur dibond, pieds en chêne.  
Vue de l'exposition *L'archipel des images* au Centre d'art Micro-Onde, Vélizy-Villacoublay, 2013.  
Courtesy Semiose galerie, Paris



D

de projection est telle que le regardeur passe la plupart du temps à côté de l'œuvre. C'est probablement pour cette raison que j'ai insisté sur l'aspect formel dans mes propositions, par exemple pour *La chambre des trophées*. En une dizaine d'années, de la *Revue en 4 images* aux œuvres murales, mon regard sur ces documents a évolué et la manière de les rendre publics aussi. Il est possible que l'esthétique l'ait emporté sur le politique. Le choix d'une image ou le montage d'un ensemble d'images doit me permettre d'aller au-delà de ce qu'elle représente. Ma véritable obsession, c'est l'acte photographique. Pourquoi prendre une photo ? Pourquoi existe-t-il autant d'images ?

**N. P. : Dans *L'île aux images*, votre récente exposition au centre d'art Micro Onde de Vélizy-Villacoublay, vous n'avez pas choisi le traditionnel accrochage au mur. Les photographies sont posées sur des lutrins, eux-mêmes mis en espace afin que le spectateur puisse déambuler entre les œuvres.**

C. D. : Il faut préciser que l'espace de la galerie est situé dans un grand complexe culturel abritant un théâtre. Dans le hall d'entrée et partout ailleurs, la programmation du centre culturel se déploie sur des affiches de grand format. L'espace d'exposition est de taille généreuse, avec une hauteur sous plafond de neuf mètres, et des murs courbes gris. 2013 (date à laquelle la directrice, Sophie Auger, m'a invitée) correspondait à un moment charnière : je venais de réaliser *Les Allumeuses, 1998-2010*, qui met en jeu la dématérialisation d'une partie de mon fonds iconographique pour le traduire sous forme numérique. Dès notre

D documentation céline duval  
*La chambre des trophées*, extrait, 2011.  
Vue de l'exposition *Images déployées* au CRP Nord-Pas-de-Calais, à Douchy-les-Mines, 2013.  
Courtesy Semiose galerie, Paris

premier rendez-vous, je savais que je ne voulais accrocher aucune image au mur, ne pouvant rivaliser ni avec l'abondance des affiches ni avec l'architecture. C'est pourtant cette dernière qui m'a dicté le choix d'une installation pour *L'île aux images*. Lorsque l'on entre dans la galerie, on se retrouve face à une grande baie vitrée quadrillée donnant sur un espace résidentiel boisé, rappelant une *camera lucida*. J'y ai vu un dispositif pour regarder le monde en tant qu'espace d'exposition.

Par ailleurs, j'avais le désir de travailler à partir du fonds Jules Maciet, conservé et mis à disposition du public à la bibliothèque des Arts Décoratifs à Paris. Maciet a constitué une banque d'images encyclopédique à destination des créateurs, démarche dont je me sens héritière. Parmi les 5 000 albums du fonds, avec ces millions d'images imprimées et collées sur les pages jaunies par la lumière, que choisir et comment les regarder ? Aujourd'hui, les images du monde constituent un immense collage, des photographies les plus intimes aux vues aériennes de la planète entière, disponibles grâce aux satellites. Le monde étant devenu image, j'ai eu envie de photographier les images comme je photographiais auparavant le monde. J'ai choisi des documents suffisamment grands et détaillés, offrant de multiples éléments à regarder, où l'œil circule aisément. J'ai cadré une scène dans l'espace face à moi, puis une autre, juste à côté. Avec un objectif macro, au-dessus de l'image mais de biais, j'ai fait la mise au point sur la surface afin de mettre en valeur la technique d'impression (gravure, lithographie, offset...). J'ai photographié différents détails dans une même image, en suivant la circulation de mon regard, sans jamais atteindre le bord. Grâce à une profondeur de champ faible, l'optique crée des flous où il n'y en a pas. Mon intention est de faire perdre ses repères au regardeur, lui donnant l'illusion que l'image est bien plus grande que ce que l'on voit dans le champ photographique, de faire que le hors-champ ouvre à d'autres possibles.

C'est la grille de la baie vitrée qui m'a inspiré les marges des planches, des impressions directes d'encre polymères sur Dibond. Plutôt que de les exposer dans des cadres vitrés, trop fragiles et précieux, j'ai préféré des lutrins. L'idée m'a été suggérée à la fois par les tables légèrement inclinées qu'avait conçues Jules Maciet à la bibliothèque des Arts Décoratifs pour accueillir les grands et volumineux albums et par les tables d'orientation des sites touristiques reproduisant en miniature le paysage. Le regard change d'axe et la perception se réduit en s'aplatissant. L'installation finale permet au spectateur de déambuler entre les planches et de reconstituer les montages visuels grâce aux différents points de vue que je propose dans la mise en espace des images. Le corps du regardeur traverse le nouveau corps des images. Cette invitation au voyage mental donne la possibilité de s'extraire quelques minutes de son quotidien, au sein d'une sorte d'îlot de résistance de l'image face au temps.





E

E documentation céline duval  
*La chambre des trophées* (extrait),  
2011. Vue de l'exposition *Images*  
déployées au CRP Nord-Pas-de-Calais,  
à Douchy-les-Mines, 2013.  
Courtesy Semiose galerie, Paris



H

H documentation céline duval  
*L'île aux images*, 2013. Installation,  
dimensions variables, encre polymère  
sur Dibond, pieds en chêne.  
Vue de l'exposition *L'archipel des  
images* au Centre d'art Micro-Onde,  
Vélizy-Villacoublay, 2013.  
Courtesy Semiose galerie, Paris