

DOSSIER 41

dossier de réflexion sur l'exposition de Jochen Lempert — *Jardin d'hiver* —

Exposition du 24 janvier au 5 avril 2020

Sommaire

P.3: Classification scientifique et association poétique —

P.8: À l'affût —
L'artiste observateur

P.11: Photographier le temps —
L'éphémère en question

P.14: *Exo* —
Crédactivités —
Rendez-vous !

Centre d'art contemporain d'Ivry - le Crédac

La Manufacture des Œillets
1 place Pierre Gosnat, 94200 Ivry-sur-Seine
+ 33 (0) 1 49 60 25 06
contact@credac.fr
www.credac.fr

Contact Bureau des publics :
Julia Leclerc et Mathieu Pitkevicht
01 49 60 25 04 / 01 49 60 24 07

Ouvert du mercredi au vendredi de 14h à 18h,
le week-end de 14h à 19h et sur rendez-vous.
Entrée libre.

Centre d'art contemporain d'intérêt national

Membre des réseaux TRAM et d.c.a., le Crédac reçoit le soutien de la Ville d'Ivry-sur-Seine, du Ministère de la Culture - Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France, du Conseil départemental du Val-de-Marne et du Conseil Régional d'Île-de-France.





Jochen Lempert
Vitrine Botanical Box (reconstitution, détail), 2020



Classification scientifique et association poétique

En tant que biologiste et odonatologiste (spécialiste des libellules), Jochen Lempert observe le système vivant, et se prête à la classification sans s'y plier complètement, préférant se laisser surprendre par le hasard de ses prises de vues quotidiennes. La méthode de travail de l'artiste s'apparente à un travail de terrain qui consiste à observer, à regarder et à collecter, l'approximation sensorielle de son milieu d'étude – souvent urbain – rencontrant la tradition des sciences naturelles. Les systèmes de représentation de la recherche scientifique qui ont éduqué sa vision

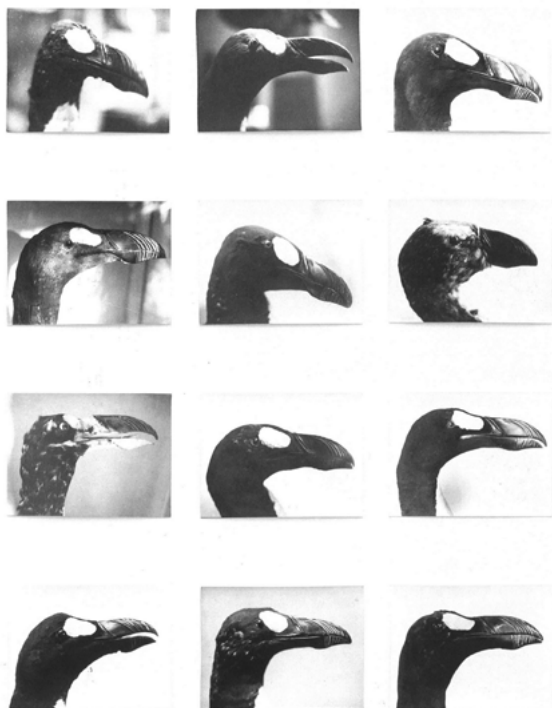
de la nature n'empêchent pas l'artiste d'observer de manière subjective l'environnement façonné par l'homme.

Depuis le début de son activité artistique en 1992, il présente ses investigations photographiques dans la nature non seulement sous forme de tirages, mais aussi par le biais du livre. Ce n'est pas un catalogue, ni même un livre d'artiste, mais une activité d'édition qui équivaut à celui de la réalisation d'expositions physiques. Au-delà de la documentation représentative de l'œuvre, ses livres suivent un principe où le choix éditorial et la conception de la séquence de photographies engendrent de nouveaux récits au fil des pages. Ces publications ne servent pas à cataloguer son travail, mais à saisir l'éphémère. En cela, elles divergent de la tendance des sciences naturelles à la catégorisation et à la classification.

Jochen Lempert décide intuitivement du montage de ses œuvres, ce qui donne lieu à un rythme très particulier par le placement des photographies et la combinaison de différents formats. La sélection de l'artiste au sein du lieu d'exposition favorise ainsi un système ouvert de dialogues, de références et d'analogies en adéquation avec les espaces.

Cette méthode de travail se rapproche des autres disciplines artistiques où l'écrit est prépondérant : la musique, l'écriture et la poésie. Jochen Lempert orchestre une partition qui oscille entre accumulation de « notes-images » composant un petit thème musical et l'accrochage d'une photographie isolée sur un mur, tel un accord suspendu. L'artiste procède d'une véritable écriture d'exposition sous forme de nouvelles dans lesquelles un détail qui ponctue les images dirige le regard de l'une à l'autre, pour composer un micro-récit thématique. La poésie rimbaldienne n'est également pas très loin ; Arthur Rimbaud (1854-1891) a inventé le vers libre, poème non structuré (ni vers mesurés, ni rimes, ni strophes) qui n'est cependant pas de la prose car il conserve certaines caractéristiques du vers : la présence d'alinéas d'une longueur inférieure à la phrase, une mise en page laissant respirer les blancs, la présence de majuscules en début de ligne, des échos sonores, etc. Structurellement, l'accrochage de Jochen Lempert en forme de ponctuation d'un mur à l'autre – parfois occupé, parfois laissé presque vide – laisse au visiteur de l'espace, une respiration nécessaire dans sa « lecture » de l'exposition.

Dans l'exposition, les sept vitrines pensées comme des cabinets botaniques invitent à une lecture horizontale qui s'apparente davantage à l'examen et à l'étude scientifique qu'à l'observation d'images qu'offre l'accrochage mural ; elles enjoignent à se promener au-dessus des images, à s'attarder sur les détails pour tenter d'exploiter les contextes et découvrir des corrélations poétiques.



Jochen Lempert, *The Skins of Alca impennis* (détail), depuis 1992
Série de 35 photographies argentiques
© Jochen Lempert / ADAGP, Paris 2020

The Skins of Alca impennis (1992-) est une série de photographies en cours qui montre le Grand Pingouin (*Alca impennis*), oiseau disparu depuis 1844 après des siècles d'exploitation humaine. À ce jour, **Jochen Lempert** a photographié 52 des 78 spécimens conservés dans les collections des Muséums d'Histoire Naturelle internationaux. Le photographe ne se déplace pas spécifiquement pour « chasser » l'oiseau rare, mais profite d'un voyage pour immortaliser l'animal. Cet inventaire homogène se présente sous la forme de photos du profil droit de la tête de chaque oiseau. Le choix du cadrage du portrait faisant abstraction du reste du corps éloigne l'artiste des représentations détaillées des ornithologues pour le rapprocher, soit de la photo d'identité de la police judiciaire, soit de celui d'une star oubliée de l'âge d'or du cinéma.

Les Modernes **Karl Blossfeldt** (photographe) et **Jean Painlevé** (cinéaste) se sont eux aussi affranchis de leur passé de scientifiques pour conquérir des territoires nouveaux dans lesquels l'exploration de l'infiniment petit offrira une vision inédite et sensible du monde naturel environnant.

L'assemblage mental personnel auquel s'adonne Jochen Lempert dans ses expositions, comme s'il redistribuait ses cartes à chaque projet, trouve cependant sa source chez les pionniers des sciences vivantes (botanique, éthologie, ornithologie) comme **Jean-Jacques Audubon**, **Anna Atkins**, et **William Henry Fox Talbot**, qui fondèrent une iconographie monumentale et déterminante à la fois pour les recherches scientifiques et les historiens, et pour l'avancée de l'image photographique qui fut le témoin des plus grandes avancées des chercheurs depuis le milieu du 19^e siècle.

L'historien de l'art **Aby Warburg** contribuera à dessiner une autre approche des associations visuelles en fondant l'iconologie moderne. Littéralement « science des images », l'iconologie est une discipline qui étudie les conditions de production des images ainsi que le message qu'elles étaient susceptibles de véhiculer en leur temps. Cette nouvelle méthode d'analyse consiste, selon l'auteur, à « opérer une décomposition [de l'œuvre] qui en fera apparaître clairement l'hétérogénéité matérielle ou essentielle ». L'artiste **Batja Suter** accumule depuis vingt ans une immense collection d'images imprimées, dont elle se sert pour créer des œuvres *in situ* qui fonctionnent par associations thématiques ou formelles, réactivant leur portée, originelle et contemporaine, entre poétique et archéologie des médias.



Jean-Jacques Audubon, *Le grand pingouin de l'Atlantique Nord* (détail)
Planche aquarellée issue du livre *Oiseaux d'Amérique*, 1838



Anna Atkins, *Cystoseira fibrosa*
issue de la série de cyanotypes de la publication *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, 1843-1844

Enthousiasmé par la richesse et l'extraordinaire diversité de la flore et de la faune du Nouveau-Monde, le français naturalisé américain **Jean-Jacques Audubon** (1785-1851) conçoit le projet démesuré d'observer, de décrire et de peindre, tous les oiseaux d'Amérique du nord. Après trente ans de pérégrinations, et avant la destruction de nombreuses espèces par les conquérants de l'Ouest, il publie son œuvre ornithologique monumentale en deux volets : les 435 planches des *Oiseaux d'Amérique* (*Birds of America*), dessinées de 1808 à 1838, et les 435 textes des *Vies d'oiseaux* (*Bird Biographies*) rédigés ensuite pour accompagner les figurations dans un ouvrage géant au format « double-éléphant-folio » (98x76 cm) édité en quatre volumes à 200 exemplaires entre 1827 et 1838. L'ambition d'Audubon était de représenter les animaux en grandeur nature, dans leur environnement naturel et dans des attitudes pleines de vie. Ses aquarelles d'une grande qualité témoignent d'un souci scientifique du détail mais célèbrent également les beautés de la nature.

Anna Atkins (1799-1871) est une botaniste et photographe anglaise ; elle commence à utiliser un appareil photo dès 1841, devenant probablement la première femme photographe. Inventé en 1842 par l'astronome anglais John Herschel, le cyanotype est une technique photographique qui produit des images monochromes d'un bleu cyan. Le procédé fonctionne grâce à un mélange de ferricyanure de potassium et de citrate d'ammonium ferrique qu'on laisse sécher sur une surface pour la rendre photosensible. Côté Herschel, Anna Atkins découvre très tôt le procédé du cyanotype et l'utilise dans la conception du livre *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* qui répertorie la végétation sous-marine des côtes britanniques. Plaçant des algues séchées directement sur des feuilles de papier sensible, elle recueille sur le cyanotype l'ombre qu'elles créent au soleil. Au contact des rayons ultraviolets le fer réagit et se teinte de bleu insoluble ; les parties de l'image non exposées sont rincées à l'eau. Apparaissent alors les motifs de l'objet laissé sur la plaque, en négatif. Cet ouvrage devient le premier livre publié auto-édité illustré de photographies. Après son recueil d'algues, Anna Atkins publiera en 1853 et 1854 deux autres livres utilisant la même technique, *Cyanotypes of British and Foreign Ferns* et *Cyanotypes of British and Foreign Flowering Plants and Ferns*.



William Henry Fox Talbot, *Adiantum Capillus-Veneris* (Capillaire), vers 1839. Photogenic drawing negative (« dessin photogénique »)
 Courtesy Hans P. Kraus Jr., New York



Karl Blossfeldt, photographie de végétaux issue de *Urformen der Kunst* (*Les Formes originelles de l'art*), 1928
 Editions Wasmuth, Berlin

Depuis ses balbutiements au 19^e siècle et jusqu'au premier tiers du 20^e siècle, la photographie demeure au départ un procédé destiné à être imprimé sur papier. La première manifestation artistique importante en photographie n'a pas été une image isolée mais *The Pencil of Nature* (Le Crayon de la nature) du britannique **William Henry Fox Talbot** (1800-1877), publié en fascicules de 1844 à 1846. Il s'est demandé « combien il serait charmant s'il était possible de faire en sorte que ces images naturelles s'impriment durablement, et restent fixées sur le papier ». C'est une version photographique de l'herbier dit « de Jean-Jacques Rousseau » : le philosophe (1712-1778) acquit un herbier de 494 plantes dont la récolte est attribuée à Jean-Baptiste Fusée-Aublet (1720-1778), pharmacien et botaniste, auteur d'*Histoire des plantes de la Guiane française* (1775). Les végétaux, fixés sur du papier notarié de récupération, proviennent de France métropolitaine et d'Espagne, mais aussi de Guyane. Composé d'épreuves originales de photogrammes de feuilles accompagnées de commentaires imprimés, le livre *The Pencil of Nature* a défini pratiquement d'emblée l'art de la photographie comme un art de fabrication d'images, mais aussi comme une méthode de collecte d'informations. La curiosité intellectuelle de Fox Talbot s'est étendue aux domaines des mathématiques, de la chimie, la philologie, l'astronomie, la botanique, la philosophie, l'égyptologie. Il est connu pour son développement du calotype, un procédé photographique précoce qui constituait une amélioration par rapport au daguerréotype de l'inventeur français Louis Daguerre (1787-1851).

Le photographe allemand **Karl Blossfeldt** (1865-1932) met au point un protocole de prise de vue frontale et en gros plan de plantes disposées sur un fond neutre. L'appareil photo est équipé de lentilles qui peuvent assurer un agrandissement jusqu'à trente fois la taille réelle du sujet. Professeur au musée des Arts décoratifs à Berlin, ses photographies sont un support pour ses cours donnés aux futurs architectes. Il voit en effet dans les formes végétales des archétypes applicables à l'architecture. Il projette donc ces images de plantes pour montrer à ses étudiants, futurs concepteurs de l'industrie, que la nature a toujours su trouver les meilleures solutions dans le domaine de l'organisation et de la structure des formes. Il publie deux livres, *Les Formes originelles de l'art* (1928) et *Le Jardin merveilleux de la nature* (1932), qui auront une profonde influence sur les artistes de son époque, enthousiasmant les surréalistes comme les artistes de la Nouvelle Objectivité. Le caractère irréel et démesuré – littéralement, sans moyen d'en mesurer aisément l'échelle – des plantes photographiées de Karl Blossfeldt transcende le caractère ordinaire de brins d'herbe, de mauvaises herbes ou de feuilles mortes, et met en lumière leur banalité supposée. « Mes documents sur les plantes doivent participer au rétablissement du lien avec la Nature, [...] indiquer les trésors riches dans la nature et favoriser l'observation de notre faune locale. » Son approche photographique (inventaire, vision en plan frontal, lisibilité du détail, neutralité et objectivité) inspire également, dès les années 1970, une nouvelle génération d'artistes allemands, comme Bernd et Hilla Becher qui reprennent la même démarche photographique.



Jean Painlevé, *L'hippocampe*, 1934
Film 35 mm, noir et blanc, sonore, 15 min

Étudiant en biologie dans le laboratoire d'anatomie comparée de la Sorbonne, **Jean Painlevé** (1902-1989) découvre la microphotographie et les films scientifiques dont la modernité et l'efficacité comme moyen d'enregistrement du mouvement le fascinent. D'abord portée par l'éthique scientifique, sa démarche l'amène à découvrir des « choses que personne n'avait vues ». Le cinéma scientifique est l'instrument qui permet de partager ses découvertes en rendant visible l'invisible. Jean Painlevé se passionne aussi pour les animaux aquatiques. Pour la première fois des êtres étranges, parfois surréalistes sont observés en prises de vue macroscopiques. Distribué par Pathé en 1934, le film *L'hippocampe* illustrant la reproduction d'un petit groupe de « chevaux marins » filmé dans un aquarium, est un énorme succès qui lui permet de se faire connaître.

Autre nouveauté qui le démarque d'un travail purement scientifique, tous ses courts-métrages sont mis en musique, faisant des hippocampes ou des crevettes des stars de cinéma. *Assassins d'eau douce* (1947) offre des prises de vues saisissantes de luttes à mort entre des larves de libellules, d'hydrophiles et de dytiques, le tout sur la musique jazz de Louis Armstrong et de Cab Calloway. Proche des surréalistes et du sculpteur Alexander Calder (1898-1976), dont il filmera en 1955 *Le Grand Cirque Calder 1927*, Jean Painlevé est aussi l'ami du cinéaste Jean Vigo et fréquente les photographes parisiens Brassai et Man Ray. Cet entourage créatif l'éloigne naturellement de l'esthétique du documentaire pour filmer le vivant avec un regard unique d'artiste, de naturaliste et de pédagogue.



Batia Suter, *Nightshift* (détail), 2019
Installation, dimensions variables. Papier journal, couvertures de laine
Production: Le Crédac, avec le soutien du Mondriaan Fund
Photo: André Morin / le Crédac

Batia Suter (née en 1967 en Suisse) a débuté ses études à l'Académie des Beaux-Arts de Zürich puis a été formée au graphisme aux Pays-Bas où elle vit et travaille aujourd'hui. Ses installations photographiques conçues *in situ* développent un univers visuellement hypnotique, où chaque forme en appelle une autre, chaque image est habitée par une possibilité de métamorphose engendrée par la suivante. Pour l'exposition collective *des attentions* en 2019, elle s'immerge dans l'histoire de la Manufacture des Œillets, son passé industriel faisant écho à la vie de son grand-père qui fut ouvrier de nuit. Comme pour André Malraux (1901-1976) et son *Musée imaginaire* ou pour l'historien de l'art et fondateur de l'iconologie Aby Warburg (1866 - 1929) et sa volonté de constituer une histoire comparative de l'art basée sur les motifs des images de son *Atlas mnémosyne*, *Nightshift* use d'une logique similaire pour agencer ensemble des éléments de sources, temporalités et natures différentes et faire émerger de nouvelles lectures.

Avec le thème de l'eau, plus particulièrement la mer et ses tragédies – sujet hautement contemporain – comme conjonction entre toutes les images, l'œuvre propose des cheminements inédits dans l'histoire des images de magazines, parfois futiles, dramatiques, des formes et des arts, à rebours d'une analyse purement formelle ou contextuelle des œuvres. Batia Suter dispose ces reproductions en noir et blanc au sol tel un échiquier de 142 cases sur lequel elle dépose 11 couvertures anciennes en laine çà et là.



Untitled (Mobile), 2016
 Photographie noir/blanc sur papier baryté mat
 © Jochen Lempert / ADAGP, Paris 2020
 Courtesy galleries: ProjecteSD (Barcelone) et BQ (Berlin)



À l'affût

L'artiste observateur

L'invention en 1925 du petit format (photographie réalisée sur rouleaux de film cinématographique avec un négatif de taille 24x36 mm ; par métonymie, l'expression désigne aussi l'appareil qui le contient et la photographie qui en est issue) a une incidence sur la visée qui se fait désormais en plaçant l'œil contre un cadre. Ce nouveau rapport au matériel a une double conjonction : au moment de la prise de vue, photographe et boîtier forment une unité, d'où l'expression désignant ce dernier comme « prolongement de l'œil » ; il permet aussi une possible mobilité autour de l'objet.

Cette vision perpétuellement en mouvement et cette attention toujours fugitive et papillonnante fondent tout

l'art de Jochen Lempert, citadin moderne, continuellement soumis à des stimulations, des sollicitations éphémères et des surprises nouvelles lors de ces déambulations. Prises dans des espaces urbains ou aménagés, des zones interstitielles, des parcs, des rivières, ses photographies de systèmes vivants échappent le plus souvent à notre regard. Son travail procède d'une observation précise et patiente d'une nature qu'il approche sur la pointe des pieds.

Frédéric Paul, actuellement conservateur au Centre Pompidou, décrit son expérience¹ aux côtés de Jochen Lempert : « Ce qui me surprend beaucoup plus sur le coup, c'est l'apparente désinvolture avec laquelle l'artiste prend ces images en se tenant à distance pour ne pas effrayer l'oiseau, certes, mais en se privant ainsi de l'opportunité d'arracher des images plus directes, plus explicites à cet événement. Ce qui n'est pas moins remarquable, c'est le caractère furtif de son intervention, sa brièveté, le fait qu'après m'avoir dit en deux mots ce qui l'avait arrêté, Lempert s'en soit aussitôt détourné, comme si aucune insistance n'était permise, comme si ce qu'il venait de faire relevait d'une simple prise de notes dans un agenda, ou comme si, les images étant 'dans la boîte', il pouvait passer à autre chose et laisser l'oiseau à ses dangereux errements terrestres. »

¹ Frédéric Paul, « Ce qui est arrivé au tangara fastueux ou The Problem of Life (5 jours à Hambourg) » in *Jochen Lempert, Phenotype*, König Verlag, Cologne, 2013.

Pour les traqueurs d'imprévu que sont les photographes, le surgissement du motif provoque aussitôt le passage à l'acte, sans l'éventuel refroidissement que risquent l'écrivain ou le compositeur, s'ils ne sont pas en mesure de transcrire sur-le-champ l'écho de leur émotion. Jochen Lempert est semblable au chasseur de papillons assuré de sa prise quand il la voit voletant sous le filet. Il a d'ailleurs passé des journées entières entre 1994 et 1997 dans une mare en bordure de l'Institut zoologique de Hambourg pour attraper à l'aide d'un filet des libellules qu'il marquait. L'odonatologue qu'il fut a simplement changé d'outil pour capturer le vivant.

Face à l'agitation et le vacarme de nos villes, l'indiscrétion grandissante de nos vies et de nos pensées saturées d'images, Jochen Lempert est *a contrario* attentif, discret, silencieux et patient. Ces vertus, qui le placent un peu hors du monde et en même temps pleinement en présence et à l'affût, permettent de faire jaillir des choses inattendues, d'ouvrir le champ des possibles. Sa connaissance des comportements des animaux – et des hommes – héritée de son passé de scientifique et de l'expérience des années, lui apporte l'espérance que son œil de photographe n'aura plus qu'à fixer. Saisir l'essence de ces petites apparitions animalières ordinaires ou rares par le bais de l'image définit Jochen Lempert en tant qu'artiste.

À notre société contemporaine qui exige le « tout, tout de suite, l'artiste oppose le « sans doute rien, jamais ».

Tour du monde à bicyclette, traversée de l'Himalaya à pied et des steppes d'Asie à cheval, les périples de l'écrivain stégophile **Sylvain Tesson** sont aussi aventureux que méditatifs sur le monde moderne. Sa dernière quête de la panthère des neiges est un éloge de la patience et de l'écologie.

Dire de Jochen Lempert qu'il est un photographe de la nature est sans doute restrictif. C'est plus souvent l'adaptation de l'animal à l'environnement humain qui retient son attention. La présence humaine par le biais du béton, d'un parc, de roues d'une moto ou d'une poignée de porte confirme que l'artiste n'écarte en rien l'homme de son œuvre. Le caractère éthologique de ses photographies glisse en réalité vers l'étude anthropologique et sociologique. Les photographes historiques qui ont adopté la méthode de l'affût se sont intéressés à l'homme dans la ville. Les photographes dits humanistes **Robert Doisneau** et **Sabine Weiss** ont su capter l'âme des rues, en toute discrétion.



Vincent Munier, *Faucon crécerelle*, 2018
Insert page 123 dans le livre de Sylvain Tesson,
La panthère des neiges, Gallimard, 2019

Paru en 2019, *La panthère des neiges* est le récit de la quête de cet animal (sur)vivant entre 4000 et 5000 mètres d'altitude dans la Haute-Asie, plus précisément au Tibet. Son auteur **Sylvain Tesson** (né en 1972) accompagne le photographe-aventurier animalier Vincent Munier (né en 1976), une vidéaste et un philosophe sur les traces de la très rare panthère des neiges. Tesson en tire une leçon en parcourant ce monde hostile qui semble quasi-inhabité : il y a bien plus à voir en réalité.

« À la fenêtre de sa chambre, sur la terrasse d'un restaurant, dans une forêt ou sur le bord de l'eau, en société ou seul sur un banc, il suffisait d'écarter les yeux et d'attendre que quelque chose surgisse. On ne l'aurait jamais noté si l'on ne s'était pas maintenu aux aguets. Et si rien n'arrivait, la qualité du temps passé s'était trouvée accrue par l'attention portée. L'affût était un mode opératoire. Il fallait en faire un style de vie. » Vincent Munier dit « Mon rêve dans la vie aurait été d'être totalement invisible. ». Et Sylvain Tesson de penser : « La plupart de mes semblables, et moi le premier, voulaient le contraire : nous montrer. Aucune chance pour nous d'approcher une bête ».

La panthère se montrera à seulement trois reprises aux yeux des quatre aventuriers. Un an auparavant, Vincent Munier voit disparaître l'animal derrière une crête puis photographie un faucon crécerelle resté dans les rochers. Deux mois plus tard, examinant cette image, il a la surprise de distinguer les yeux du félin tapi le long de la paroi rocheuse. Métaphore de la fulgurance et de l'invisibilité, la panthère incarne la nature sauvage : ce qui est encore là quand on ne le voit plus. « Les bêtes surgissent sans prémices puis s'évanouissent sans espoir qu'on les retrouve. On apprend alors à chérir ces visions éphémères. [...] L'affût est une foi modeste. »



Robert Doisneau,
Fox terrier sur le pont des arts avec le peintre Daniel Pipart, 1953
 © Robert Doisneau / ADAGP, Paris 2020



Sabine Weiss, *Paris, France*, 1952
 Epreuve gélatino-argentique.
 Collection Centre Pompidou, Paris © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Philippe
 Migeat/Dist. RMN-GP
 © Sabine Weiss

La patience et le retrait par rapport aux sujets photographiés sont aussi adoptés par **Robert Doisneau** (1912-1994) qui se définissait non pas comme un chasseur, mais comme un « pêcheur d'images ». Ses nombreuses photographies des rues de Paris d'après-guerre et de sa banlieue ont fait sa renommée. Doisneau est « un passant patient » qui conserve toujours une certaine distance vis-à-vis de ses sujets. Il guette l'anecdote. Ses photos sont souvent empreintes d'humour et de tendresse, saisissant chaque instant de vie des artisans, bistrotiers, clochards, gamins des rues, amoureux, etc. *Fox terrier sur le pont des arts avec le peintre Daniel Pipart* montre un passant qui observe, penché et à bonne distance, le peintre représentant nu sur la toile son modèle assise et habillée sur un banc, dont on ne voit que les pieds. Le chien quant à lui regarde le photographe, la quatrième personne de la scène, et regarde aussi le spectateur à travers l'objectif. De qui le photographe fait-il le portrait ? Du chien qui lui fait face, du passant curieux, du peintre, du modèle ?

« Je n'aime pas ce qui est statique, pour moi c'est l'envie de cristalliser un moment fugitif, de fixer une joie, un geste », expliquait-il en 1956. Pour lui, la photographie se doit de demeurer un acte instinctif et le photographe se doit d'agir tel un « buvard pénétré par la poésie du moment ». Pour obtenir cette rencontre inédite, plusieurs approches du sujet sont possibles. Soit la méthode statique de l'affût qui consiste à se planter devant ce qu'il nommait un « décor » particulièrement fort et à attendre le « miracle », comme un piège photographique. [...] « Soit la méthode plus mobile de la poursuite, qui consiste à suivre une forme dynamique, curieuse, et d'attendre que celle-ci s'inscrive dans le bon « décor. »²

² Quentin Bajac, *Robert Doisneau. « Pêcheur d'images »*, Paris, Gallimard, 2012, p. 67-69.

Après quelques années comme assistante de Willy Maywald, photographe de portrait et de mode, **Sabine Weiss** (Suisse, née en 1924) devient indépendante et entre en 1952 à l'agence de photojournalisme Rapho à l'invitation de Robert Doisneau. Plus que sa pratique en studio, ce sont ses instantanés dans le métro, dans les rues ou sur les berges de Paris qui font son succès. « Si le photographe est prêt, aiguisé, s'il est disponible, il peut saisir ces instants émouvants. »

« Le photographe est lié à l'instant, cet instant fugitif et merveilleux qu'il faut saisir tout en le composant. Il est difficile de savoir si l'instant et la composition sont séparés, ou si la composition fait partie intégrante de cet instant, tout comme la lumière, l'expression et la réceptivité. [...] Mon regard bouge tout le temps, même si je n'ai pas d'appareil en main. Je suis dans un bureau, à ma fenêtre : je me déplace pour que l'arbre me cache quelque chose ou qu'une nouvelle perspective apparaisse. »³

Son procédé de capture de l'instant, presque à l'affût, est similaire à celui de Jochen Lempert, mais le choix des modèles diffère : la dernière grande figure du courant de la photographie humaniste française saisit le pittoresque de Paris, ses amoureux et ses enfants. Son empathie pour ses sujets lui vaudra d'être qualifiée de sentimentale, tout comme le courant humaniste jugé simpliste, voire dépassé à la fin des années 1950. Au contraire, nul pathos dans les images de Jochen Lempert qui n'entre pas en contact avec ses sujets et ne revendique aucun lyrisme.

³ Sabine Weiss, *Intimes convictions*, Biarritz, Contrejour, 2009, p. 17-19.



Jochen Lempert
 Vue de l'exposition *Jardin d'hiver*, 2020
 Photo: André Morin. © le Crédac



Photographier le temps

L'éphémère en question



Dans le travail de Jochen Lempert, les notions d'éphémère et d'invisible questionnent autant le sujet photographique en lien avec son contexte propre que la capacité du regardeur à découvrir, ou passer à côté, de ce qui habite les images. À l'instar de la problématique qui occupe les artistes depuis la production d'images, et de manière plus prégnante avec l'apparition des techniques photographiques, saisir le temps, un moment fugace, voire immortaliser des instants qui ne peuvent prendre corps que par le truchement de la photographie, est l'objet de la recherche que mène Jochen Lempert

avec ses tirages. Le temps dont se saisit l'artiste n'est cependant pas le seul à l'œuvre dans ses photographies.

Dans son ouvrage intitulé *Des images, du temps et des machines dans les arts et la communication*, le théoricien Edmond Couchot développe son analyse des relations qu'entretiennent les images avec les temporalités qui leurs sont propres, selon leurs modes de production. S'il s'attache à démontrer comment les nouveaux outils numériques changent radicalement notre culture et notre production visuelles, il revient sur ce qu'il distingue déjà dans une publication précédente⁴: le temps du faire et le temps du voir.

«L'image donne à vivre à celui qui la regarde, autant qu'à celui qui la fait, une expérience du temps d'une richesse et d'une complexité rare. [...] Je distinguerai d'abord, tout en aval de l'être de l'image, le temps du voir. C'est le temps où l'image se donne effectivement à voir au regardeur, se présente à lui : temps de la médiation, de la socialisation de l'image, obéissant à ses propres lois locales et circonstancielles, hors duquel nulle image n'est présentable, visible, et qui en module très fortement le sens et les effets. C'est aussi le temps par excellence du regard, du mouvement et de l'itinéraire des yeux sur la surface de l'image.»

⁴Edmond Couchot, *Résonance. La condition d'intelligibilité de l'image* in revue Littérature, octobre 1992, pages 65 et 66. Paris, 1992.

La surface de l'image chez Lempert ne se livre pas facilement au regard des spectateurs. Il faut un temps nécessaire d'exploration, d'aller-retour et de juste distance pour accéder à la richesse de ses compositions. La cohabitation de celles-ci au sein d'un espace d'exposition est aussi une donnée essentielle pour déceler ce qui fait œuvre, par rebonds, répétitions et récurrences des motifs que l'on aperçoit dans chaque photographie. Leur agencement semblable à la mise en page d'un livre, soit dans les vitrines, soit directement au mur, rythme la déambulation des visiteurs du Crédac.

« Le temps du faire se situe, à l'inverse, en amont de l'être de l'image. Il correspond à la durée, brève ou longue, au cours de laquelle l'image est engendrée. [...] Le temps du faire n'est pas simplement le temps de la technique et de ses mécanismes, c'est aussi le temps où l'imageur exprime une intention figurative individuelle ou collective, où s'élabore la pensée figurative. Le temps du faire se condense en un acte décisif, l'acte de figuration : moment de naissance au monde et au temps de l'image. »

Dans la prise de vue comme dans la découverte des photographies de Lempert, les temporalités se rétractent ou s'étirent suivant le sujet. Passage du vent dans le feuillage d'un buisson, vol suspendu d'un insecte, immortalisation d'une ombre, etc. Au temps géologique de *Rock* (2013), ou à l'apparition fugace de *Flame* (2018), s'ajoute le temps que le regardeur introduit entre les clichés. Entre ceux que l'artiste égrène le long du parcours de visite, dont les motifs se répondent, et les séries qui se jouent de la chronophotographie et entretiennent des rapports étroits avec la bande dessinée, de nombreux récits abolissant toute lecture linéaire se déploient.

Les séries comme *Wind II* (2015), *Untitled (Fishes and the Human Body)* (2017), ou encore *Bills* (2020), donnent l'illusion d'une correspondance avec une action linéaire. L'artiste y introduit souvent un élément perturbateur comme la disparition ou la modification d'un motif, ou encore l'irruption d'une perturbation graphique dans une suite a priori logique.

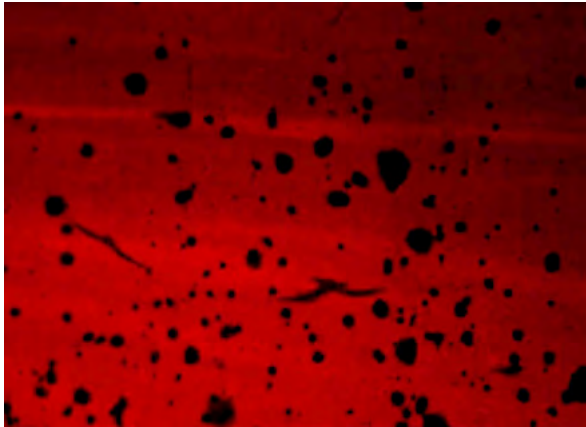
Ces tirages peuvent être appréhendés de manière similaire à la lecture d'une bande dessinée, notamment par l'ellipse que représente l'espace inter-case, et rappelle le découpage de la chronophotographie par la grande proximité graphique des images. Cependant, les tirages de Lempert ne rejouent pas l'analyse du mouvement propre aux expériences chronophotographiques d'un Étienne-Jules Marey (1830-1904) ou d'un Eadweard Muybridge (1830-1904). Ici, la décomposition n'est pas tant celle de l'action, que celle de notre logique d'observation. L'artiste déconstruit notre tendance à produire un récit linéaire d'après une série d'images similaires.

Comme évoqué précédemment, la comparaison avec le travail de Batia Suter, *Nightshift* (2019), donne à imaginer de nouvelles compositions photographiques à partir de ces tirages dont nous pouvons penser qu'il est facile de les agencer dans l'espace. Le spectateur peut rapidement se prendre au jeu warburgien de recomposer mentalement des séries d'images qu'un motif particulier rapprocherait. La qualité du papier, l'aspect de celui-ci ajouté au mode de présentation modeste des photos questionne également la résistance de ces œuvres au temps de conservation.

Outre l'exploration photographique que Jochen Lempert mène sur le terrain, le laboratoire est le lieu de ses expériences. Il y prépare lui-même les révélateurs et fixateurs selon une formule stable avec des produits chimiques de base. De nombreux impondérables viennent néanmoins modifier le résultat attendu : le temps de plongée dans un bain chimique, l'utilisation de papiers sensibles périmés dont les propriétés varient avec le temps, ou encore la durée d'insolation du papier.

Le support papier baryté mat qu'il utilise invariablement confère une fragilité à son travail, renforcée par les sujets eux-mêmes : les papillons, les feuilles mortes, phasmes, nuages traversant le ciel, par définition éphémères, sont des apparitions fugaces. Cette fragilité de la vie se combine à la modestie et la simplicité de l'accrochage puisqu'aucun cadre ne vient interférer entre l'image et notre œil.

Cette aventure chimique et biologique qui se donne à voir sans aucun filtre se retrouve également dans les films que l'artiste produit au sein du collectif **Schmelgdahin** durant les années 1980. Parmi ceux-ci, deux courts métrages numérisés, *Weltenempfänger* (Récepteur des mondes), 1984 et *15 Tage Fieber* (15 jours de fièvre), 1989, présentent à la fois le moment capté sur la pellicule et son altération chimique. La captation d'un moment décisif est souvent constitutif de l'essence d'une photographie en tant qu'œuvre. Pour l'artiste allemand **Erwin Wurm**, elle l'est aussi en tant que document protocolaire de ses *Photographic Sculptures*. Il s'agit alors de produire une image dont le temps du faire peut être rejoué, la photographie servant alors de partition performative.



Schmelzdahin, *Weltenempfänger*, 1984

En conclusion de l'exposition, les films du collectif **Schmelzdahin** (Jochen Lempert, Jochen Müller, Jürgen Reble) projetés dans le *Crédakino* sont les pendants colorés et dynamiques de ses tirages statiques en noir et blanc. Le collectif pratique autant la création que la désintégration de l'image. Dans *Weltenempfänger* (Récepteurs des mondes) réalisé en 1984, la caméra suit des vols d'oiseaux sur fond de coucher de soleil rougeoyant. Un filtre rouge relie les différents plans de paysages marins et désertiques traversés par les oiseaux. Les séquences sont entrecoupées de monochromes rouges et jaunes altérés par les produits chimiques, reproduisant les teintes du soleil couchant, signe de la fin du jour, sinon du monde. L'environnement sonore du film constitué d'un bourdonnement du son continu de radio confère au film une atmosphère quelque peu inquiétante. L'Homme, pourtant absent des images, est la menace qui gronde tout au long du film. L'action humaine est bien visible lors de la performance *Wir Lagerten uns ums Feuer* (« nous nous réunissions autour du feu »). Utilisant un projecteur Super 8, les membres du collectif soumettent la pellicule à leurs expérimentations chimiques et biologiques. Pendant la projection, le film négatif composé de séquences réalisées par le collectif, est altéré chimiquement, gratté, chauffé. Tels des alchimistes de l'image en mouvement, ils donnent à voir la transformation du film au fil des boucles.

Les *Photographic Sculptures* de l'artiste allemand **Erwin Wurm** (né en 1954) rendent compte d'une autre de ses catégories d'œuvres : les *One Minute Sculptures*. Celles-ci peuvent se produire n'importe où, n'importe quand : dans la rue, à la maison, dans une chambre d'hôtel. L'artiste explore et élargit le concept et le principe de la sculpture, à travers le prisme de la photographie et de la performance. Il s'efforce de questionner le statut de l'objet d'art statique et immuable en introduisant dans la sculpture les idées de processus, d'action et du corps vivant, comme l'ont fait avant lui beaucoup d'autres, de Richard Serra à Bruce Nauman, de Gilbert et George à Charles Ray, depuis que Marcel Duchamp a choisi son premier *ready-made* et a accéléré le processus de réalisation de la sculpture.

Wurm dépasse ce processus en re-définissant la relation entre le temps et la forme sculpturale : la spontanéité et la brièveté sont les clés de sa vision artistique, tout comme l'idée de permutation et de prolifération sans fin au détriment d'une forme finale et fixe. Seules les *Photographic Sculptures* ont été fixées sur la pellicule, non pour en faire une œuvre définitive, mais pour fournir un protocole, qui parfois existe sous forme d'instructions écrites ou de dessins. N'importe qui doit pouvoir suivre les instructions et être capable de recréer une sculpture d'Erwin Wurm. Exercer une simple pression sur une tasse, s'appuyer sur des objets de nettoyage, se tenir debout sur un plot, ou une chaise longue, tout est possible, pendant une minute.



Erwin Wurm, *Outdoor Sculpture Appenzel*, 1998
©Erwin Wurm /Adagp, Paris 2020

Wurm travaille dans ses photographies le degré zéro de la sculpture, celle-ci n'existant sous une forme donnée que temporairement, et de manière permanente sous d'innombrables formes à venir. Contrairement à Duchamp, Wurm ne conçoit pas de *ready-made*, des sculptures fixées dans une forme immuable, mais des œuvres constamment prêtes à être réalisées. Au « ça a été » de Roland Barthes⁵, Wurm développe le « ça peut-être » propre aux images numériques dont parle Edmond Couchot dans son analyse des modes de production des images.

⁵Roland Barthes, *La chambre claire*, Gallimard, Paris, 1980.

Exo —

Objet en tant que tel, support de réflexion, lien entre le travail d'un artiste et son public, entre l'enfant et son parent, mais aussi entre l'enseignant et ses élèves, *Exo* est un livret-poster aux multiples fonctions.

Exo possède deux faces : d'un côté un ensemble de jeux et d'exercices permettant une approche à la fois ludique et pédagogique du travail de l'artiste, à faire en classe ou à la maison. De l'autre, un poster d'une image choisie par l'artiste exposé·e, que chaque enfant peut afficher dans sa chambre.

Crédactivités —

Du lundi au vendredi, le Bureau des publics du Crédac propose, pour les élèves de maternelle et d'élémentaire, les enfants des accueils de loisirs, les élèves de collège et lycée, ainsi que pour les étudiants du supérieur et les groupes d'adultes, une **visite** de l'exposition adaptée à chaque niveau.

Durée : entre 1h et 1h30

Tarifs :

- groupes scolaires : gratuit
- accueils de loisirs : 25 € la visite / 25 € l'atelier
- étudiants : contacter le Bureau des publics
- groupes d'adultes : sur devis

Cette visite peut être approfondie avec un **atelier de pratique artistique** d'1h30 pour les élèves du CP au CM2, à effectuer dans un second temps après la visite au centre d'art.

Informations et inscriptions :

Mathieu Pitkevicht et Julia Leclerc
01 49 60 25 06 /
mpitkevicht@credac.fr
jleclerc.credac@ivry94.fr

Rendez-vous !

Visite-enseignants

Jeudi 30 janvier 2020 de 17h à 19h

Les enseignants et animateurs découvrent l'exposition avec l'équipe du Bureau des publics, puis réservent une visite et un atelier pour leur groupe.

Crédacollation

Jeudi 6 février 2020 de 12h à 14h

Visite de l'exposition par Claire Le Restif et l'équipe du Crédac, suivie d'un déjeuner au centre d'art.

Participation : 7€ / Adhérents : 4€*

Art-Thé

Jeudi 12 mars 2020 à 16h

Visite commentée de l'exposition par Mathieu Pitkevicht, suivie d'un temps d'échange autour de références artistiques, de documents et d'extraits littéraires, filmiques et musicaux. Thé, café et pâtisseries sont offerts.

Gratuit*

Atelier-goûté

Dimanche 22 mars 2020 de 15h30 à 17h

Petits et grands découvrent l'exposition ensemble. Les familles participent ensuite à un atelier de pratique artistique qui prolonge la visite de manière sensible et ludique, autour d'un goûter. Conçu pour les enfants de 6 à 12 ans, l'atelier est néanmoins ouvert à tous !

Gratuit*

***Réservation indispensable** : 01 49 60 25 06 /
contact@credac.fr