

Marie Bovo

L'Atelier volant

Project room : Lou Le Forban
Tohu va Bohu

22 sept - 27 oct 2023

Commisariat
John Cornu

Le travail de l'artiste franco-espagnole Marie Bovo (née en 1967 à Alicante, Espagne) procède en grande partie d'une déclinaison de séries photographiques. Géographiquement déterminées, chaque étape – que ce soit à Alger, à Kasunya (Ghana), aux Îles Lofoten, à Tokyo, ou encore à Marseille – s'inscrit dans une trajectoire au long cours où la vie quotidienne et l'activité photographique de l'artiste s'entremêlent dans une approche attentionnée, immersive et emprunte d'altérité.

L'acte photographique que l'on peut parfois assimiler à une sorte de prédation laisse ici place à une éloge de la lenteur où l'appareil photographique relève d'avantage d'une « horloge à voir »¹ que d'un fusil mitrailleur. C'est d'ailleurs par le biais d'une chambre photographique argentique grand format, et en lumière naturelle, que ces différentes expériences de vie sont captées. On peut alors souvent déceler l'idée de seuil comme clé de lectures ou zones d'entrées possibles pour celle ou celui qui regarde. Seuil entre l'intérieur et l'extérieur, seuil entre la sphère publique et la sphère privée, mais aussi seuil sociologique, seuil physique et sensible. Difficile aussi de ne pas considérer ces grands formats au regard d'une réflexion picturale plus large où certains grands standards de la peinture moderniste pourraient côtoyer des références orientales plus lointaines. Si une grande méticulosité est de mise pour façonner les captations, il en est de même pour ce qui est de produire un objet photographique et d'appréhender les situations d'exposition qu'il génère.

Conçue spécifiquement pour le contexte d'Art & Essai, l'exposition *L'Atelier volant* met en lumière précisément ces moments décisifs du travail de l'artiste. Il s'agit en effet d'exposer pour la première fois les tirages conservés par Marie Bovo au fil de ses sessions de calage en laboratoire, ses « épreuves de travail » qu'elle punaise à même le mur de son atelier, qu'elle jauge et ausculte longuement (format, température couleur, définition) dans la perspective d'une production photographique muséale

¹ Roland Barthes, *La chambre claire*. Note sur la photographie, Paris, Le Seuil, 1980, p. 33.

(calibrage, tirage final, contre-collage, encadrement). *L'Atelier volant* met en vue un rapport direct au papier afin d'envisager les formats de chaque tirage à l'aune du format exposition. Cette dernière, unique et indivisible, nous offre une traversée rétrospective au sein des séries phares de Bovo : *Les plages* (2003-2005), *Chimères et Transcosmos* (2005), *Bab-El-Louk* (2006-2007), *Feu* (2007), *Cours intérieures* (2008-2009), *Grisailles* (2010), *Jours blancs* (2012), *La Voie de chemin de fer* (2012), *Alger* (2013), *Stances* (2017), *En Suisse - le Palais du Roi* (2019), *Evening Settings* (2019) et *La luz o la sombra* (2021-2022).

En regard et dans une visée prospective, la project room accueille une projection du film *Tohu va bohu*² (2022) de Lou Le Forban (née en 1997 à Marseille), une véritable ode frénétique à entrer dans la danse.

John Cornu

La luz o la sombra

2021-2022

Photographies réalisées en 2021 lors d'une résidence à Valparaiso. Les dytiques de la série *La luz o la sombra*, ont été pris à l'aube et au crépuscule, jusqu'à la nuit. Ces lumières, entre chien et loup, saisies par la photographe comme des instants d'épiphanies évoquent la magie du surgissement, l'apparition fugace où tout s'irradie : « Mais ces moments sont discrets, fragiles, telle l'immobilité fugitive du chien surgissant du brouillard dans le diptyque *Este sistema esta mal* »³. Et, si la ville chilienne lui paraissait semblable à celle de Marseille, où elle vit, par sa dimension portuaire et populaire, Valparaiso portait d'autres récits que Marie Bovo a recherchés. Marcheuse infatigable, armée de sa chambre photographique, elle a arpenté le paysage, des collines jusqu'au port pour mieux s'imprégner de la ville. Des lectures et des films l'ont portée dans cette quête où la poésie d'Oscar Hahn, les odes à la trivialité de la vie de Neruda et l'aura du photographe Sergio Larrain s'invitent au gré de ses rencontres. Réalisés dans le quartier du cerro Playa Ancha, les diptyques présentent un kaléidoscope de possibles perceptions de ce qui constitue la ville. Les chiens errants, l'âme de Valparaiso, et les pigeons tout autant que les graffitis, dessinent des trajectoires divergentes dans l'espace public. Pour Marie Bovo « Ils sont des voix et des tactiques de résistance qui déroutent l'ordre social, se réapproprient l'espace et son usage pour d'autres narrations, d'autres paysages ».

Béatrice Andrieux

OSL Contemporary, 2023

En Suisse – Le Palais du Roi

2019

Ouvert de 7 heures à 2 heures du matin, *En Suisse – Le Palais du roi* était un kebab situé à l'angle de la rue des Feuillants, à Marseille. Ouvert depuis toujours, il semblait éternel. Il était composé d'une seule salle indigente, mais couverte de céramiques et de grands miroirs datant de 1895 ; un décor splendide pour un fast-food. Les céramiques illustraient la fondation mythologique de Marseille : la rencontre de Gyptis et Prôtis. Le propriétaire du kebab, un Franco-Égyptien installé à Marseille depuis longtemps, me disait que l'endroit faisait autrefois partie d'une banque. J'avais convenu avec le propriétaire et les serveurs de venir photographier le lieu une ou deux soirées par mois afin de ne pas gêner le service. Je travaillais à partir de 20 heures. Je souhaitais photographier à la lumière des néons fonctionnels et crus de la salle. Enfants-dealers, adolescents, solitaires, familles entières venaient dîner pour une modique somme. Toute la Méditerranée, toutes ses voix multiples, les voyageurs, les migrants

² Production : Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains.

³ Marie Bovo

étaient représentés sur les murs et présents dans la salle, jusqu'au personnel franco-algérien. J'ai cadré en inscrivant les grands miroirs dans l'image, de sorte que chaque image contienne le mythe et son reflet de l'autre côté du miroir, pas son envers mais sa profondeur dans le temps. Quelques mois plus tard, j'ai découvert que le kebab avait été vendu. Son nouveau propriétaire souhaitait en faire un kebab « moderne ». La Ville de Marseille, qui avait inscrit ces céramiques au Patrimoine, demanda à ce qu'elles ne soient pas détruites mais ne fit aucun suivi de chantier, et les céramiques ainsi que les miroirs disparurent sous des placoplâtres collés directement sur les carreaux. Atterrée, j'ai insisté pour photographier le chantier avant que les céramiques ne disparaissent. Après un long temps d'hésitation du propriétaire, les prises de vues ont pu être réalisées dans l'obscurité, la lumière des halogènes de chantier éclairant ponctuellement certaines zones. Le lieu se métamorphosait en ruine. Aujourd'hui, il se nomme Istanbul City.

Marie Bovo

Catalogue *Nocturnes*, 2020

Evening settings

2019

Dans le village de Kasunya, au Ghana, où j'ai séjourné à deux reprises sur une période de trois mois, les repas du matin et du soir sont pris dans les cours devant les maisons. Dans ces cours, la mise en place des objets nécessaires au repas est appelée *settings* ; ici se déroule la vie quotidienne : cuisiner, laver, manger... Pilon, mortier, petits tabourets de bois, bassines d'aluminium, brasero rougeoyant de feu, couteaux, assiettes, vêtements se mêlent à des objets contemporains occidentaux, des téléphones portables, des artefacts en plastique en tous genres, souvent fabriqués en Chine. Ces objets sont présents à l'extérieur mais les personnes qui les ont disposés – en général les femmes ou les enfants, plus rarement les hommes – ont désertés les lieux. D'autres préparations se poursuivent à l'intérieur des maisons ou leurs habitants sont partis travailler ou ne sont pas encore rentrés. Les *settings* transforment le sol des cours en un théâtre d'objets livrés à eux-mêmes. Lestés du poids des activités (l'usage de l'eau et du feu essentiellement), émancipés par l'absence de leurs usagers, ces objets domestiques liés à la famille, au groupe, acquièrent une dimension fantomatique et esquissent une territorialité itinérante au fil des jours : matin et soir, ils circulent dans les différentes cours. Semaine après semaine, après avoir sollicité l'autorisation du chef du village, j'ai photographié à la chambre 4 × 5 ces *settings*, passant d'une cour à l'autre, ne sachant jamais à l'avance si le temps imparti avant le retour des habitants pourrait coïncider avec le temps de la prise de vue qui, dans le faible éclairage, nécessitait un long temps de pose (20 mn au minimum). Je respectais scrupuleusement les conditions de lumière présentes sur les lieux. Kasunya ressemble à tous les autres villages

de la région, sauf qu'il est proche de la plantation de bananes Golden Exotics. La plupart de ses habitants y travaillent. Cette entreprise internationale valorise des savoir-faire agricoles locaux, mais sous-tendus par une ingénierie exogène. Kasunya donne à voir la capacité créative des villageois à vivre plusieurs mondes à la fois. Smartphones, écrans d'ordinateurs coexistent avec les pilons immémoriaux.

Marie Bovo

Catalogue *Nocturnes*, 2020

Stances

2019

Présentée pour la première fois aux Rencontres d'Arles dans l'Église Trinitaire, la série « Стансы (Stances) » a été réalisée par l'artiste durant l'hiver 2017 lors de longs voyages en train, à travers la Russie. L'artiste nous invite à suivre le déroulé d'un périple sans autre but que lui-même, entre passé et présent, dans un univers de solitude et de poésie, qui paraît à la fois toujours le même et pourtant jamais tout à fait identique. À chaque arrêt du train, Marie Bovo a capturé le paysage qui s'offrait à sa vue dans le cadre créé par les portes ouvertes, puis au travers des fenêtres fermées de ces mêmes trains russes. Par ce procédé méthodique, qui rejoue le mouvement d'obturation de l'objectif, Marie Bovo développe sa recherche sur l'espace et le cadre, qu'elle avait entamée lors de sa série sur les cours intérieures de Marseille, et plus encore des fenêtres des chambres d'Alger. La série *Stances* nous projette du dedans du train vers l'extérieur, sans seuil, ni intermédiaire, dans des paysages de neige et d'hiver. Recouvrant tout sans distinction d'un voile blanc, la neige modifie la structure des lieux, gomme l'horizon, efface les repères, et supprime tout aspect anecdotique ou trop identifiable. Frontières, quais, routes disparaissent pour laisser place à une unité, une intégrité du paysage d'avant ou d'au-delà la présence humaine. Une abstraction radicale, qui, si elle évoque Malevitch, confère également une matérialité inouïe à l'espace. La neige agit en Russie comme une arme, une barrière de protection. C'est un allié immobile.

Jeanne Barral, 2019

Stances - Ne prisloniatsia

2017

Dans ce second ensemble de photographies, les fenêtres sont à la fois le cadre et le sujet. Sur chacune d'elles, on peut lire une inscription en russe « Не прислоняться » (Ne pas se pencher) dont la typographie varie. Cette interdiction triviale se superpose aux paysages d'hiver, les dissimulant partiellement et leur donnant un sous-titre. Les vitres des fenêtres apportent une grande richesse d'effets, reflets et déformations aux arrières plans, qui n'apparaissent qu'en transparence, après être passés par ce filtre. Et si pour la série des « portes », les prises de vues sont assujetties aux contingences du trajet et des arrêts du train ; ici le train « n'est plus tributaire de ses « arrêts sur image », il produit, comme le souligne Régis Durand, encore de l'espace, mais comme retourné sur lui-même et sur sa propre histoire ». Le système soviétique basé entre autres sur la restriction constituait des listes interminables et ubuesques d'interdits (« ne pas peindre sa voiture de deux couleurs » par exemple). La somme des restrictions était plus importante que ce qui était autorisé. Aujourd'hui, la restriction reste encore intériorisée en chacun, que ce soit comme autocensure, paranoïa, apathie, ou encore par le recours à « l'ennemi intérieur ».

Jeanne Barral, 2019

Bab-El-Louk

2006-2007

L'architecture désigne le toit-terrasse dans *Bab-El-Louk*. Un espace qui m'est familier. 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, est incessante jour et nuit. 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 récente 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 ça 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 unités temporelles. C'est pour cela que la nécessité d'un cycle photographique s'est imposée, parce qu'il existait en surplomb une autre ville du Caire qui se superposait à la première, et qui à son tour évoquait d'autres villes. Je pensais aux fresques *Des effets du bon et du mauvais gouvernement dans la ville*, exécutées à Sienne entre 1337 et 1340 par Ambrogio Lorenzetti. Formellement, il y a des analogies entre ces toits d'Égypte et les représentations italiennes du trecento. Les toits du Caire ne s'insèrent pas dans le schéma politique d'un ordre moral de l'architecture, ils renvoient pourtant à la position en surplomb de ces villes utopiques du Moyen Âge et de la Renaissance, toujours à l'horizon, toujours en hauteur, dont l'un des modèles est la Jérusalem céleste. J'ai cadré sans ciel, en basculant le point de vue, une légère plongée d'où la perspective surgit, cavalière, la ville étant à elle-même son propre infini.

Marie Bovo, 2008

Alger

2014

Marie Bovo propose des images qui agissent comme les séquences d'un film irréel. Des images qui nous plongent dans un profond silence, nous invitant à la contemplation et à la méditation. Cette dynamique introspective se traduit ici visuellement par la répétition d'un même motif — la fenêtre photographiée — dans un appartement d'Alger, à des intervalles de temps différents. Elle crée des images isolées, d'une grande stabilité formelle. La répétition et la différence construisent l'élément essentiel de ce travail. En jouant de cette variation sur un même thème, la photographe met tout en œuvre pour sculpter et réifier ces fenêtres par les jeux de lumière. Cet effet est renforcé par les règles de présentation, la facture dépouillée et austère, le refus de l'anecdotique, le format et les angles de vue choisis. Sans échappée, sans perspective, ces fenêtres semblent nous regarder dans une sorte de face-à-face iconique. Les façades des immeubles adjacents sont aussi prises au piège. Ainsi l'espace fonctionne-t-il comme une mécanique qui englobe les jeux de regards entre ici et là-bas, entre dedans et dehors. Ouvertes, les fenêtres agissent sur l'espace intérieur, inversant les rapports entre dehors / dedans. Choc visuel. Espaces qui s'entrechoquent. Tension que souligne Henri Michaux lorsqu'il évoque cet *horrible en dedans / en dehors qui est le vrai espace*. Il émane de cet ensemble une conception théâtrale et symbolique de l'espace. Cette conception métaphorique — d'un espace mental à la fois fictif et vécu — invite le spectateur à plonger dans un monde, dans un entre-deux, entre présence et absence. Ces espaces désormais muets, ces lieux intérieurs appellent et interpellent la pensée. Elle semble flotter. Le temps est paradoxalement suspendu. Immobile.

Vanités architecturales, ces vues incarnent les limites entre deux mondes, entre notre imaginaire et la réalité, entre l'intérieur et l'extérieur. Marie Bovo renouvelle, avec cette série, sa réflexion déjà récurrente sur les frontières et les limites, sur la dualité et l'altérité d'une architecture, transformant la photographie en instrument de réflexion.

Mouna Mekouar, 2014

La voie de chemin de fer

2012

C'est le petit matin, et le campement est encore endormi. Légèrement en retrait, nous surplombons la scène, attentifs aux détails émergeant dans cette lumière crépusculaire. Ce qui attire notre œil en premier, ce sont les divers rectangles souillés — draps, couvertures et tapis — suspendus à des fils tendus le long de ce qui semble une voie de chemin de fer désaffectée, jonchée de débris divers. Sur le ballast s'étalent d'autres bâches de fortune, trempées par la pluie ou la rosée. L'ensemble est disparate : des teintes unies ; des motifs animaliers ou cachemire ; des imprimés géométriques de style contemporain ; des tapis d'Orient. Chaque pièce décline sa provenance d'une tradition particulière dans la décoration d'intérieur ; l'ensemble y trouve son unité — tout cela à priori n'a pas sa place à l'extérieur. Nous commençons ensuite à recenser les objets répandus sur le sol. Dans le coin gauche, en bas, un ballon de foot, un ventilateur électrique, des rails de circuit, du matériel d'éclairage et des pochettes de CD ; d'autres menus objets sont disposés au pied des tissus pour les caler et lutter contre les courants d'air. Un élément improbable nous frappe en plein centre de la composition, une chaise, dont la présence donne subitement à l'image tout son sens. Nous réalisons alors que dans le tiers droit du cadre, les toiles tendues délimitent en fait des abris précaires. Quelques paires de chaussons, les reliefs d'un repas pris la veille au soir disposés près de « l'entrée », attestent de la présence de dormeurs derrière « les rideaux ». À mesure que nous progressons dans cette série, « La voie de chemin de fer » (2012) de Marie Bovo, nous pouvons voir le décor évoluer : la chaise a été déplacée, une bassine rouge a été balancée sur le toit, la disposition des couvertures a été modifiée. La vie est là, à l'œuvre. L'intérêt que porte Marie Bovo aux communautés minoritaires de sa ville, Marseille, l'a poussée à photographier ce camp rom quelques semaines seulement avant sa démolition brutale et définitive⁴. Le destin de ce camp n'a rien d'étonnant ; la France procède bon an mal an à l'expulsion de milliers de Roms⁵. Bovo s'intéresse à leurs maigres et éphémères possessions, aux espaces qu'ils investissent et, sur la durée de la série, tente d'élaborer la narration proprement dite de leur vie

4 Conversation avec l'artiste, 26 mars 2015.

5 Henri Astier, "France's unwanted Roma" [Les Roms indésirables en France], BBC News, 13 février 2014.

quotidienne. Dans le même temps, elle a fait preuve d'une méticulosité particulière pour bannir toute représentation directe des êtres devant son appareil. Ses clichés du camp, elle les a pris aux premières lueurs de l'aube, alors que rien ne bougeait dans le bivouac. Cadres et choix d'objectifs ont été effectués de telle sorte que le résultat est à la fois descriptif et pleinement formaliste — ces images convoquent tout aussi bien les collages de la modernité que la photo réaliste par exemple. Cette dualité — descriptive et formelle — parvient à accréditer une démarche qui semblait pourtant condamnée à l'illisibilité par son propre postulat : représenter la vie par le truchement d'une séquence d'abstractions visuelles. Tâchons de mettre un nom sur ces abstractions. Au cœur de la pratique de Marie Bovo gît cet intérêt pour la façon dont l'homme parvient à s'organiser un lieu de vie communautaire dans la trame hostile des paysages urbains, et, plus largement, dans le maquis des lois et des réglementations nationales ou des flux de la mondialisation. Ces abstractions sont à l'œuvre dans la géométrie de cette voie ferrée, occultée par le déballage des ustensiles nécessaires à la vie quotidienne du camp rom.

Joanna Szupinska-Myers,
Catalogue *Marie Bovo*, 2015

Jours blancs

2013

Jours blancs évoquent la clarté des nuits au-delà du cercle polaire, celle des îles Lofoten en Norvège. Cette série produite au rythme du soleil de minuit - de cette nuit presque métaphysique propres aux latitudes nordiques - fixe ce phénomène rare, celui du jour éternel de cette lumière qui résiste à l'obscurité. De l'eau, de l'air, de la lumière : les images invitent à une plongée soudaine dans des éléments qui se rejoignent et se confondent avec l'horizon. Immenses, ces images d'une lumière blanche, aux nuances de couleur arc-en-ciel, sont photographiées invariablement de la même manière avec une identique proportion de ciel et de mer, et à des périodes régulières de la journée. Variations apaisantes de blancs, le regard semble se perdre dans la clarté de la nuit nordique. « On va dans les Lofoten pour disparaître » explique Marie Bovo. Étrangement lumineux et évanescents, ces paysages silencieux, en apparence vides, se transforment en espaces de contemplation et de méditation. Parallèlement, la beauté de la lumière et la douceur chromatique si particulière confèrent à ses œuvres une sorte d'intemporalité. « J'ai passé des heures et des heures à observer le paysage, à chercher des nuances. Au fond, je ne sais pas si j'ai passé dix jours ou une journée éternelle » ajoute Marie Bovo. Son expérience poétique de ce monde polaire, de ces confins, lui offre le pouvoir d'échapper au temps. Elle scrute, lentement et sûrement, avec sa chambre photographique, le paysage, afin de faire advenir sa densité. Désormais,

le paysage n'est pas regardé, il est sondé. Ces images donnent l'impression, non seulement d'avoir été prises au sein d'une durée, mais de continuer à dérouler leur présent sous nos yeux. Dans ce spectacle d'une nature à la beauté irréaliste, dans cette impression d'infini temporel et spatial, Marie Bovo semble identifier la seule éternité possible. Une éternité, présente ici et maintenant, dans ces moments de ravissement et d'éblouissement. Dans ce sens, « Elle est retrouvée. / Quoi ? L'Éternité. / C'est la mer mêlée / Au soleil⁶ ». C'est donc une mer, toujours recommencée, inachevée et inachevable qu'elle photographie. Une mer qui advient par la lumière, et selon le va-et-vient perpétuel des flux et reflux, des pertes et des retrouvailles. C'est aussi une mer intérieure. Visible et invisible, elle nous comble et nous échappe. Sans commencement et sans fin, elle nous inonde et nous dépasse.

Mouna Mekouar

Catalogue *Marie Bovo*, 2015

Grisailles

2010

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 ? J'ai commencé les *Grisailles* fin 2009 alors que je travaillais encore sur *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 derniers plans sur 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 qu'on avait autrefois l'habitude de pratiquer 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 *Grisailles* fonctionne comme une série parallèle que j'ai redoublé le point de vue de *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 est 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 toutes les couleurs comme vous le soulignez. *Grisailles* montre 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.

Entretien avec **Régis Durand**

Catalogue *Sitio*, 2010

Cours intérieures

2018-2010

La série porte sur des cours intérieures des quartiers Belsunce, Joliette, à Marseille. Les clichés sont pris à différentes heures de la journée, l'objectif est dirigé vers le ciel. Ce dernier littéralement encadré par les parois des

⁶ Arthur Rimbaud, « Alchimie du Verbe »,

Une saison en enfer, Délires II, 1873, in Œuvres, Paris, Bordas, 1991, p. 232-233.

immeubles - qui confèrent à ces images une atmosphère carcérale - forment un rectangle immatériel, un trou, un vide qui devient plein, une inaccessible échappée. Le quadrilatère 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 d'y guetter les bon et les mauvais présages. Osons 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 étrangeté avec le temps apparaît comme une sorte d'embrayage amenant à des considérations plus universelles. Entre autre, 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, 2009

Chimères

2005

Transcosmos

2005

En suspension...

Que l'on soit devant, au-dessus, ou en dessous, la ville est partout. Sans discontinuité et sans alternative, sans ailleurs qui soit accessible à l'exception d'un ciel bleu nuit comme une mer insondable. La place que l'on occupe est incertaine. Tantôt des reflets nous poussent vers le vide, tantôt le sol se dérobe sous les colonnes des voies souterraines. Un ordre policé flotte partout, immuable et lisse. Il s'est insinué dans la ville, il en est inséparable. Devenu sa matière même, il la constitue. Tantôt troublant, comme la veille immobile des disques sombres qui hantent les espaces fuyants ; tantôt rassurant, lorsqu'il prend corps dans les puissants réseaux qui surplombent les voies. Sa présence, en tout cas, est moins fantomatique que la nôtre. Ici les trajectoires rapides qui suivent ces quais souterrains semblent le ventre d'un vaisseau fantastique qui survolerait la nuit lumineuse de la cité. Un vaisseau fantôme moderne, presque inoccupé. L'absence d'acteurs dans cette fiction est vraiment inquiétante. On est loin de la sereine contemplation d'Alfred Stieglitz⁷. Quelque chose se devine comme une attente, un suspens. On devine des lieux mystérieux, des ombres se profilent, d'autres disparaissent. Je me souviens qu'à la fin de « L'État des choses »⁸, la caméra filmait à l'intérieur d'un mobil home en mouvement dans la ville, jusqu'à l'arrêt, la sortie et la

mort. Si la menace a changé et si l'espace n'est plus le même, reste cette capsule protectrice en mouvement. Dans les images qu'elle a réalisées à Tokyo, Marie Bovo, s'est inventée une apesanteur nouvelle pour mieux saisir la ville dans son vertige.

Thierry Ollat, 2005

Feux

2007

Le feu appartient pleinement à notre époque. On brûle des voitures, des bus, des maisons, des forêts, des personnes... Durant l'année écoulée (2006), j'ai brûlé des journaux issus de la presse internationale : *Libération*, *The Times*, *El Pais*, *Moskovskie Novosti*, *Dünya*, *USA Today*, *Il Corriere de la Serra*, *Daily Mail*, *Al-Ayyam*, *Alhayat*, *Asashi Shimbun*, *JoongAng Ilbo*, *El Khabar*, *Nawa-iWaqf*, *Yédiot Haronot*... Certains titres nous sont familiers, d'autres le sont moins et déplacent cette familiarité. Je brûlais le quotidien page après page, selon le même protocole, le même « rituel ». La page double du journal ouvert, dressée à la verticale, suspendue dans l'obscurité de l'atelier. Face à cette page, j'installais en vis-à-vis immédiat, la chambre photographique avec laquelle je travaille le plus souvent, puis j'allumais le feu. Dans un geste synchrone, je déclenchais l'obturateur de l'appareil. Le temps de pose et le temps de l'incendie coïncident presque. Le feu est un « happening », il est imprévisible. La page imprimée du journal, chargée d'encre, brûle en quelques secondes. Le texte, la langue, le système de signes dans lequel s'écrivent les informations se révèlent au moment où ils s'effacent. Cet espace de quelques secondes crée un télescopage du temps, un choc des temporalités. Le noir, la lueur, le mouvement des flammes, l'accélération du texte, le souffle du feu sculptent la photo. Alors que le feu repousse au loin le journal, le dématérialise, les flammes viennent vers l'œil, vers l'objectif. Le passage du feu crée un flou, une traversée, une apparition, une empreinte fantomatique. Bien sûr, il y a une dimension terrifiante, la marque du feu établit un vide, une béance noire au centre de la photo, les cendres sont déjà là. Mettre le feu à un journal est un geste émotionnel et l'apparition, les apparitions sont générées par l'imprévisibilité du processus. C'est vrai que le feu renvoie aux images sacrées, que, comme vous le soulignez, les journaux en feu semblent engendrer des monstres. Mais le feu engendre également une dynamique de l'imaginaire, une présence oblique. Le feu est destructeur, il est également libérateur et créateur : une bipolarité essentielle. Jouer avec le feu, est dangereux, c'est également le plus vieux jeu de l'humanité.

Marie Bovo, entretien avec Thierry Ollat, Catalogue *Box*, 2007

7 « De ma fenêtre. New-York » 1900-1902, photo d'Alfred Stieglitz publiée dans *Camera Work* n°20, oct. 1907.

8 « L'état des choses » 1981, film de Wim Wenders.

Plages

2003

Dans la série *Plages*, initiée en 2003, Marie Bovo installe sa chambre photographique sur le sable, face à la mer, de nuit. Sans autre éclairage que celui de la lune et des lumières de la ville demeurée hors champ, ces images réalisées dans une quasi obscurité captent et intensifient les faibles sources lumineuses car l'artiste a pris soin de laisser l'obturateur de l'appareil ouvert. Il en résulte des compositions ambivalentes, mi-diurnes, mi-nocturnes, tout à la fois figées et en mouvement.

La mer et le ciel fusionnent amoureusement au large, gommant une ligne d'horizon que seules soulignent désormais les lumières paresseusement étirées de lointains navires. Sur le rivage, l'écume des vagues prend une consistance lactescente, brumeuse, qui tranche radicalement avec le sable net, auquel la lumière rasante confère l'apparence violemment contrastée du sol lunaire. Devant les Plages de Marie Bovo, *La Théogonie*, long poème d'Hésiode, nous revient en mémoire. L'auteur y relate la genèse du monde. Comment, du Chaos, surgirent la Terre Gaïa et le Ciel Ouranos. Comment ce dernier féconda la première, et comment, en raison d'un tempérament exclusif, il couvrit uniformément le corps de sa compagne afin que les fruits de leurs amours ne puissent voir le jour. Soucieuse de libérer sa progéniture et de s'affranchir d'un amant quelque peu étouffant, Gaïa chargea son fils Chronos-Le Temps d'accomplir avant l'heure le premier complexe d'Œdipe : « Le fils, alors, de sa cachette, étendit la main gauche ; de la droite il saisit la grande, longue serpe aux crocs durs, et bondissant, les couilles de son père il les trancha ; il les rejeta vite, pour qu'elles tombent derrière lui... il les jeta, du haut de la terre ferme dans la mer aux fortes vagues. La mer les transporta pendant longtemps et une écume blanche sortit de cette chair qui ne meurt pas. Une fille en naquit... Elle sortit de l'eau, belle et pudique déesse, et l'herbe poussait sous ses pieds délicats. On l'appelle Aphrodite, déesse de l'écume... »¹. *Plages* n'est pas la première série de Marie Bovo, mais elle marque incontestablement une étape primordiale dans son corpus (on pourrait dire qu'elle en est le « récit fondateur ») parce qu'elle met en scène les trois « acteurs » principaux de l'œuvre à venir, qui apparaissent de manière récurrente sur un mode réel ou métaphorique : le ciel (dans ses versions diurnes et nocturnes, avec le soleil, les étoiles et la lune), la terre et le temps. Soit le ciel vu de la terre, ou la terre vue du ciel et, entre les deux, ce temps-Chronos que Marie Bovo aspire, capture par le biais du piège photographique de l'obturateur ouvert.

Richard Leydier
Catalogue *Sitio*, 2010

¹ Hésiode, *Théogonie*, édition de Jean-Louis Backès, « Folio classique », pp. 43-44.

Project room : Lou Le Forban

Tohu va bohu

2022

Ils tournent, chancellent, s'agitent et bondissent. Du coin de l'œil, j'aperçois des bouteilles qui se renversent, puis je vois mes mains trembler, rejeter la nourriture qu'elles portaient à ma bouche il y a un instant encore. C'est plus fort que nous, la danse nous contamine, nous transporte et nous grise dans un tourbillon de poils, de sueurs et de plumes. Certains hurlent, d'autres se font pipi dessus. Le village est cul-par-dessus tête. Les pieds martèlent le sol aride, l'orage donne le tempo.

GALERIE ART & ESSAI

Université Rennes 2 - Campus Villejean
CS24307 - 35043 Rennes cedex

+33 (0)2 99 14 11 42

galerie-art-essai-mediation@univ-rennes2.fr

Facebook : [artetessai](#)

Instagram : [galerieartetessai](#)

galerie-art-et-essai.univ-rennes2.fr



RÉPUBLIQUE
FRANÇAISE

Liberté
Égalité
Fraternité



UNIVERSITÉ
RENNES 2

