

# Hôtel

Conversation avec  
Michel Houellebecq et Marc Lathuillière

# France

Dans *La carte et le territoire*, la France de Michel Houellebecq se trouve quelque part entre le musée, le parc d'attraction et le Journal de 13 h ; une France carte postale vendue aux touristes russes et brésiliens. Étrangement, l'œuvre du héros du roman – un peintre rendu célèbre par sa “série des métiers simples” – fait écho à celle du photographe Marc Lathuillière. Collaborateurs autour de divers projets photo (dont l'exposition *Before Landing*), Michel Houellebecq et Marc Lathuillière conversent avec Michel Poivert, spécialiste de la photographie, et nous livrent leur vision de la “muséification” de l'Hexagone.

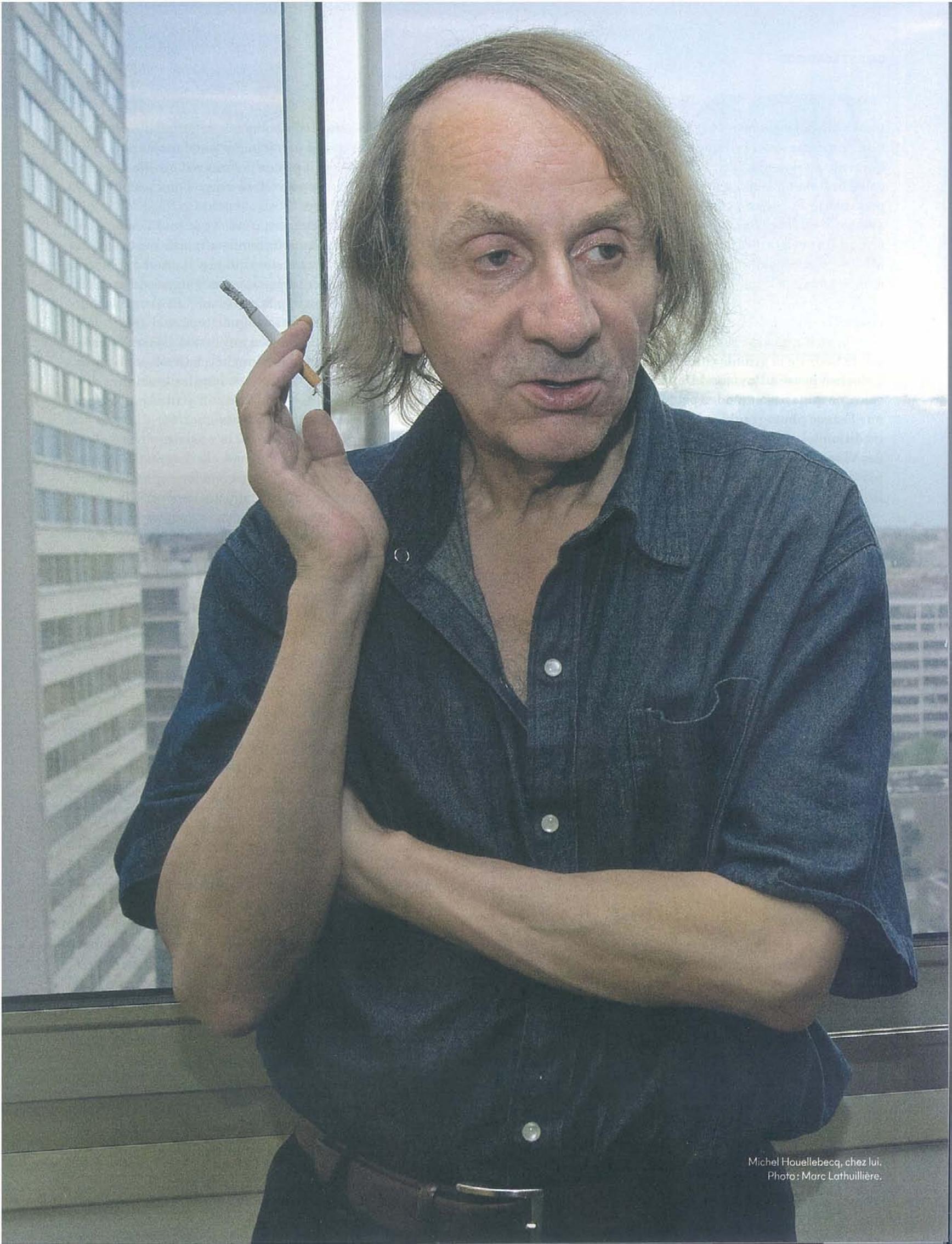
Propos recueillis par Michel Poivert

Photographies : Louis Canadas, Michel Houellebecq, Marc Lathuillière

Michel Poivert : Fait assez singulier, vous vous êtes retrouvés autour de la photographie. Michel Houellebecq, c'est à l'occasion de l'accrochage célébrant les 40 ans de la revue *Art press* à la BNF – où vous présentiez quelques images – que Marc Lathuillière vous a approché furtivement pour un projet d'exposition. Puis les choses ont rebondi et à l'automne dernier, vous avez proposé une exposition ensemble à Paris. Marc, vous avez joué le rôle de commissaire-scénographe de Michel. Michel, vous avez préfacé le livre de Marc. Avant d'en venir à ce qui vous distingue dans votre propos visuel et votre manière de représenter la France, j'aimerais savoir ce qui vous a rapproché.

Michel Houellebecq : “Avant tout, je crois, la constatation commune que la France est en train de se muséifier – de se transformer en un vaste musée à ciel ouvert. Cette intuition, au cœur du travail de Marc Lathuillière, est également présente dans la fin de mon roman, *La carte et le territoire*, et dans un certain nombre de mes photos. L'idée de relier deux expositions autour de ce même thème – Marc s'intéressant plutôt aux personnages, et moi aux décors – apparaissait donc assez naturelle.

Marc Lathuillière : “C'est vrai qu'en lisant son livre, *La carte et le territoire*, j'avais été bluffé par les multiples croisements avec ma série “Musée national”. Alors que les sociologues se sont penchés sur ce processus de muséification, sorte de transformation généralisée du réel en patrimoine, je ne connais pas d'autres créateurs français, écrivains ou artistes, à l'avoir pensé. Ou alors des paysagistes, peut-être... Dans un contexte mondial d'explosion du tourisme, c'est pourtant une mutation majeure de l'Hexagone. Cette perception commune vient très probablement de nos longues périodes de vie à l'étranger : Corée du Sud et Thaïlande pour moi, Irlande et Espagne pour Michel Houellebecq. C'est l'intérêt des retours d'exil : le pays natal cesse d'être une évidence. Nous partageons, aussi, une même attention à ce qu'il est convenu d'appeler le *territoire*, et aux perceptions qui le construisent. Je ne suis pas Jed Martin, l'artiste au centre du roman de Michel, mais comme lui, je pense que “*la carte est plus intéressante que le territoire*.” Qu'en photographie, le regard porté sur l'espace géographique doit se montrer comme construction et non se faire croire documentaire. Le regard souvent surplombant des photos de *Before Landing*, presque maquettiste, participe de cette approche. C'est la raison pour laquelle j'ai, au début de notre dialogue, pro-

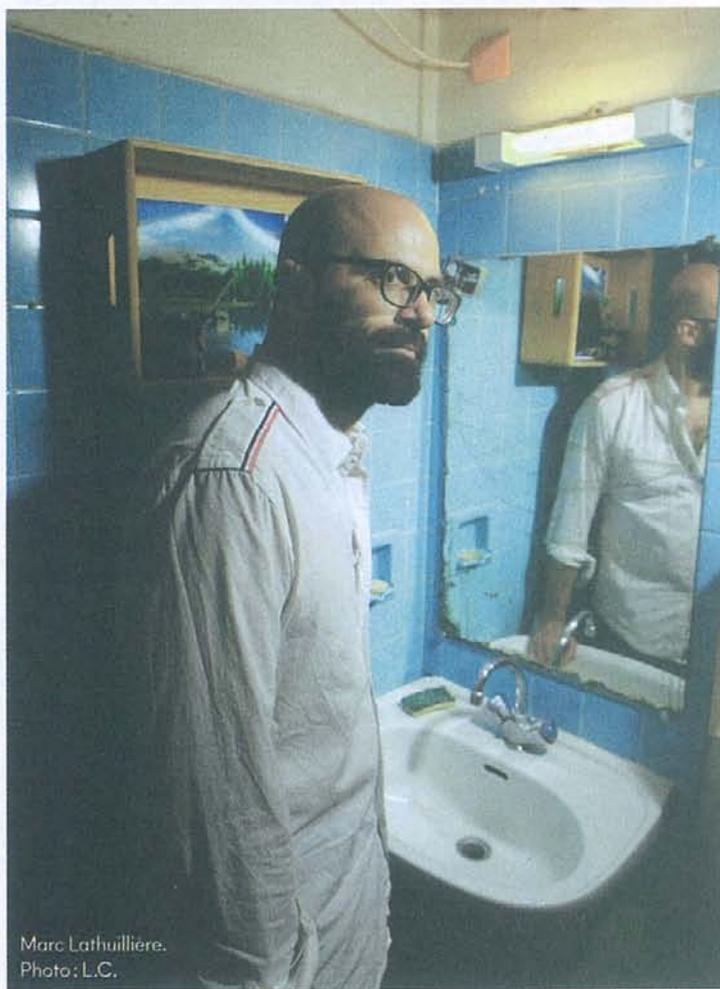


Michel Houellebecq, chez lui.  
Photo: Marc Lathuilière.

posé à Michel de montrer ses photos dans un projet d'exposition de groupe assez critique sur le territoire, *Sans quartier*, qui reste en devenir. C'est la base de notre amitié, de notre collaboration et ce qui a débouché sur un dialogue suggéré par Valérie Fougeirol, commissaire du volet "Anonymes et amateurs célèbres" du dernier Mois de la photo : Mettre en regard l'espace français comme *dévié* dans les photos de Michel, avec un pays figé par le peuple masqué qui l'habite dans les miennes.

**Posons la question en termes d'image. J'évoquerais volontiers la vision que la France a souhaité donner d'elle-même, par le biais de la grande commande que le ministère de la Culture a passé à Raymond Depardon<sup>1</sup>. Une vision qui renvoie à ce que vous entendez peut-être par "muséification" : une France photographiée à la chambre, avec un dispositif traditionnel, un choix de vues marqué par le pittoresque des villages, des cafés, un peu de périphérie urbaine et de toutes sortes de vestiges. Cette France "vintage" et "Amélie Poulain" est-elle l'image que vous percevez ?**

Michel Houellebecq : "Je sentais d'après mes conversations précédentes avec Marc que j'allais être amené à prendre la défense de Raymond Depardon ; je vais essayer.



Marc Lathuillière.  
Photo : L.C.

Il me semble qu'il essaye très honnêtement, très sincèrement, de donner à voir ce qui lui paraît important dans les paysages français ; et qu'il ne s'agit pas de la France d'Amélie Poulain, mais de la France des trente Glorieuses ; d'une partie de la France des années 1950 et 1960.

Les trente Glorieuses, c'est avant tout l'extension de vastes espaces innommés (la banlieue) ; mais c'est aussi la contamination de zones rurales (qui n'avaient que très lentement évolué au cours des siècles) par des signes de ce qu'on considérait à l'époque comme la *modernité*. Et c'est cela, les signes de cette contamination, que Raymond Depardon traque avec une telle obstination qu'elle est vraisemblablement inconsciente – comme s'il recherchait des souvenirs d'enfance (c'est particulièrement net dans les enseignes des boutiques présentes dans ses photos, on y trouve une véritable archéologie du lettrage de l'après-guerre).

Aujourd'hui tout a changé, la modernité est bel et bien finie. Le territoire des banlieues est devenu plus vaste et plus chaotique, toute idée d'aménagement ou d'urbanisme semble y avoir disparu, ce n'est plus qu'un immense n'importe quoi – qui n'a rien de joyeux ; je m'y suis surtout intéressé aux abords de Calais. Parallèlement, les centres-villes et les campagnes sont rentrés dans le domaine du patrimoine, plus rien ne peut y être construit ni modifié, il s'agit juste de mettre en place une signalétique (cartels, panneaux pédagogiques) permettant l'exercice d'un tourisme intelligent. Il y a des zones encore disputées [le Leader price de Saint-Flour – voir photo - Ndlr].

C'est sans doute là que je me sépare de Marc. Il semble voir dans cette muséification, dans cette exaltation du patrimoine et du terroir, une regrettable renonciation au progrès, qu'il oppose au dynamisme asiatique (il est vrai par exemple que les anciens quartiers de Pékin, avec leurs maisons de bois, ont été rasés avec un dynamisme décomplexé). Je considère au contraire cette évolution comme une adaptation intelligente, subtile, à la nouvelle donne économique mondiale. Nous vendons aux touristes asiatiques, brésiliens ou russes ce qu'ils ont pu désirer grâce au cinéma (Amélie Poulain) ou à la télévision (le Tour de France) ; so what ? Le darwinisme est surévalué ; "la lutte pour la vie" ne joue qu'un rôle minime dans l'évolution. Les espèces qui survivent sont en général non pas celles qui prennent le dessus sur leurs concurrentes, mais celles qui ont l'intelligence de se replier dans une niche écologique où elles n'ont *pas* de concurrentes. Le paradoxe du travail de Raymond Depardon, c'est que par le soin apporté à la composition des images, par le choix d'une chambre grand format, il tend à sanctuariser ces paysages de la modernité des années 1950-1960, à les faire rentrer... dans le patrimoine.

Marc Lathuillière : "Raymond Depardon, Michel et moi, sommes de trois générations et de milieux sociaux et politiques distincts. Depardon, c'est un pan entier de la photographie

française : la figure la plus populaire chez nous de ce basculement du photoreportage vers l'image-tableau, avec le bel entre-deux qu'est sa série "Errance". Fils de paysan, il a vu la modernité bouleverser la campagne où il prenait ses premiers clichés. Et cela donne une vérité et une certaine chair à sa "France", alors que celle-ci est plutôt photographiée dans le classicisme désincarné qui remonte aux pionniers paysagers du XIX<sup>e</sup> et à Atget. Comme chez les Becher, il s'agit de faire un inventaire d'espaces architecturaux avant leur possible disparition. Paradoxe, l'appareil photo, outil industriel, y crée du "lieu de mémoire" dans des époques, nos âges industriels puis post-industriels, où l'obsolescence des choses s'accélère.

J'imagine que, comme tout artiste, nous avons aussi, Depardon, Michel et moi, chacun notre forme de résistance à la mort. En 2012, j'avais choisi cette phrase de l'*Ulysse* de Joyce en exergue à une exposition à La Rochelle : "*L'Histoire, dit Stephen, est un cauchemar dont j'essaye de m'éveiller.*" En fait j'explore en moi et dans les sociétés que je photographie des points de devenir. D'où effectivement cette fascination pour l'Asie contemporaine.

***“ Les espèces qui survivent sont celles qui ont l'intelligence de se replier dans une niche écologique où elles n'ont pas de concurrentes. ”***

— Michel Houellebecq.

Ma première série est d'ailleurs liée au choc culturel que j'ai vécu en Corée du Sud. Un pays que l'industrialisation accélérée a couvert d'immeubles disgracieux, mettant également les mentalités en conserve. Face à cet excès, je me suis intéressé à des sociétés plus souples, comme celle de la Thaïlande. Par un équilibre entre préservation et destruction créative, elle permet des formes d'hybridation qui réinjectent de la diversité là où le progrès l'arase. En allers et retours, en même temps que je débutais en France "Musée national", j'ai donc posé en Thaïlande les bases de ma problématique : Comment, sans abdiquer un rapport disons engagé au monde, sortir la photographie de sa fonction d'archive, tenter de la faire passer du fameux "ça a été" de Barthes au "ça pourrait être". Michel et moi sommes précisément dans le registre de ce "ça pourrait être". À la fin, lumineuse, du texte qu'il a écrit en préface de *Musée national*, il compare ma France masquée à une contrée prise dans une de ces failles temporelles des récits de science-fiction. Cela m'a fait comprendre que, en étant à la fois documentaire critique et critique du documentaire, ma série se fait également *projection*. Comme dans les romans de Michel, j'ai accentué et accéléré le trait d'une mutation en cours.



**Vos convergences arrivent néanmoins à un carrefour qui vous sépare, principalement sur votre conception de la muséification de la France...**

Marc Lathuilière : " Oui, notre ressenti sur celle-ci n'est pas le même. Lorsque je suis rentré en France en 2004, cette muséification généralisée m'a frappé comme une forme d'embaumement. À force de tout sanctuariser, je ne vois pas comment les Français vont s'adapter aux mutations du monde, forcément ambivalentes, contre lesquelles ces processus font bouclier. L'accent mis sur la notion de *territoire*, et son association avec le mot *défense*, chez les zadistes comme chez les élus locaux, me semble emblématique de divers replis identitaires. Je suis moins callé en prospective économique que Michel, mais j'ai modestement des doutes sur les capacités de cette France repliée à s'inventer un avenir. Le tourisme est certes une piste. Mais il n'est pas certain qu'il s'avèrera une solution durable quand l'épuisement annoncé des énergies fossiles fera flamber le prix des billets d'avion.

Pour en revenir à la question photographique, il existe des ressemblances formelles entre certaines photos de Michel et l'approche paysagère de Depardon. Une atmosphère, aussi. Mais en même temps ses photos génèrent comme sa littérature une sensation d'attente. De "ça pourrait bien arriver". Du fait que les photos de *Before Landing* aient été prises sur 20 ans, puis assemblées par Michel avec une grande liberté par rapport aux tendances actuelles, sa "France" fait un grand écart passionnant : entre les expérimentations conceptuelles des années 1960 et les approches déconstructives actuelles. La mise en séquence, l'insertion de textes relèvent plus des premières. L'incrustation, la retouche numérique plutôt des secondes. Ces éléments le font glisser du document à la fiction, voire à la science-fiction. Il est à la fois avant et après le territoire. Peut-être parce qu'il se situe ailleurs : dans l'image poétique.

La poétique du *no man's land*, apparue avec l'œuvre photographique de l'Américain Bill Owens (*Suburbia*, 1973) ou la célèbre exposition *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape* (Rochester, 1975) a produit une

rupture avec le paysage idéalisé, mais aussi avec le pittoresque de la vétusté. Cette rupture trouve en Europe une sorte d'équivalent avec l'ensemble des travaux d'artistes qui a débouché sur la grande commande de la Datar<sup>2</sup>.

On pourrait citer cette phrase de *Suicide*, où l'écrivain et photographe Édouard Levé fait parcourir à son héros une exposition de photographies contemporaines : "*Peu d'indices permettaient de dire où les vues avaient été prises. Les paysages montraient des zones industrielles ou commerciales dans des banlieues de villes modernes, souvent à la limite entre les territoires urbains et ruraux. On ne voyait aucun personnage. [...] Les tirages couleur grand format s'alignaient de façon aussi anonyme que les lieux qu'ils représentaient.*" Vous sentez-vous héritiers ou partie-prenante de cette esthétique du suburbain, du standard et de la friche qui s'est instituée comme un langage commun de la photographie contemporaine ?

***“ Le poétique a pour ambition de décrire le monde dans son ensemble, comme une existence absolue. Ainsi, lorsque je prends une photographie, j’essaie d’abolir le hors-champ. ”***

– Michel Houellebecq.

Marc Lathuillière : “Après la carte postale, modèle iconographique de "Musée national", mes travaux récents développent un rapport assez critique à ces nouveaux stéréotypes que sont les "non-lieux" périurbains. Des espaces qui, loin d'être *déshabités* comme on les photographie, sont surpeuplés par nos peurs collectives. Mais il faut bien préciser ce qui, au-delà du sujet légitime – la friche, la banlieue... – est en jeu dans une forme qui s'est imposée comme une norme étouffante. Il me semble que, en s'appuyant sur la photographie conceptuelle des années 1960, qui jouait de la banalité, de l'absence de valeur artistique et marchande, la commande de la Datar commence déjà le processus de légitimation qui aboutira à l'image-tableau. Contre toute évidence s'établit l'idée que la photographie – censément neutre – de ces paysages déprimés, est à la fois une trace véridique et une forme désirable : une documentation que l'État et les collectivités peuvent commander, et dont le résultat peut enrichir les collections publiques et privées. Cette tautologie, ce miroir du territoire désindustrialisé est ainsi devenu un académisme.

C'est le paradoxe des formes dominantes en art contemporain. Après tout, nous autres artistes, notre vocation est de produire des sortes de cristaux qui réfractent les mutations des sociétés, du terreau qui nous voit croître. Il est donc

normal que les lieux emblématiques de la désindustrialisation et de la crise des idéologies progressistes dominent la création.

Il est aussi assez logique que la fascination pour ces paysages prenne la forme de ce que le critique anglais David Company – à propos des images-tableaux de conflits et de catastrophes – appelle la "photographie de l'après" : Après la bataille, qu'elle soit guerrière ou économique. Contrairement à ce que faisait Édouard Levé, on renonce à photographier le combat, on se contente d'en documenter les décombres. C'est aussi l'idée d'un excellent article de Vincent Guigueno sur cette commande de la Datar, "La France vue du sol". Il oppose l'ancienne photographie de planification économique, vue du ciel – c'est une bataille, celle de la reconstruction –, à celle piétonne impulsée à partir de 1983 par la Datar. Alors que le politique commence à constater son impuissance face à la crise, le photographe enregistre les dégâts d'une lutte sur laquelle il ne s'autorise plus de prise non plus.

Cette lecture a été la première clef de compréhension des photos de Michel. *Before Landing*, c'est un regard qui reprend de la hauteur : cartographe, maquettiste. Qui, dans des paysages désolés, se donne quand même la possibilité de voir loin. Le territoire n'oublie pas qu'il est aussi une carte : non pas une donnée objective mais une représentation.

Michel Houellebecq : “Je ne suis pas dérangé par cette affiliation à une esthétique du "suburbain, du standard et de la friche". Après tout, j'ai écrit *Approches du désarroi* (à peu près au même moment où je prenais des photos dans la région de Calais), il faut bien que j'assume. C'est vrai que j'aime décrire des hommes sans qualités, et que j'aime bien aussi photographier des lieux sans qualités. Avant tout parce qu'ils sont les plus répandus. Le plus difficile dans ma démarche se situe au tout début : essayer de voir les objets posés devant moi. Voir simplement le monde, sans détourner les yeux, en excluant tout accommodement, en excluant aussi toute perspective ou projet d'amélioration.

Sur l'utilisation de la retouche numérique, je suis moins janséniste ; elle me paraît présenter aussi peu d'inconvénients que les effets de style (qu'on préfère aujourd'hui appeler "travail sur la langue"). Le problème commence quand ces effets de style deviennent un but en soi, prennent le pas sur l'objet représenté. Ainsi, décidément, j'aime de moins en moins Céline, qui au fil de ses écrits s'est peu à peu transformé en une sorte de maniériste ; Flaubert, par contre, échappe à ce travers.

C'est tout à fait autre chose quand je superpose deux photographies, ou bien une photographie et un texte. Là, je sors carrément du registre de la prose (descriptive ou narrative) pour me diriger vers ce qu'il faut bien appeler la poésie ; à condition de généraliser un peu le concept de poésie. Pour paraphraser Jean Cohen, je dirais que le vers est "une espèce de mot". Le travail poétique consiste, à partir d'entités lexicales, à bâtir une entité lexicale nouvelle, en les faisant inte-



ragir, qui se posera comme aussi compacte et indéchirable que les entités qui le constituent. Ce sera peut-être plus clair avec quelques exemples :

le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui  
 la douce Nuit qui marche  
 cette après-midi qui n'a jamais de fin  
 la massive nuit  
 les fleuves impassibles

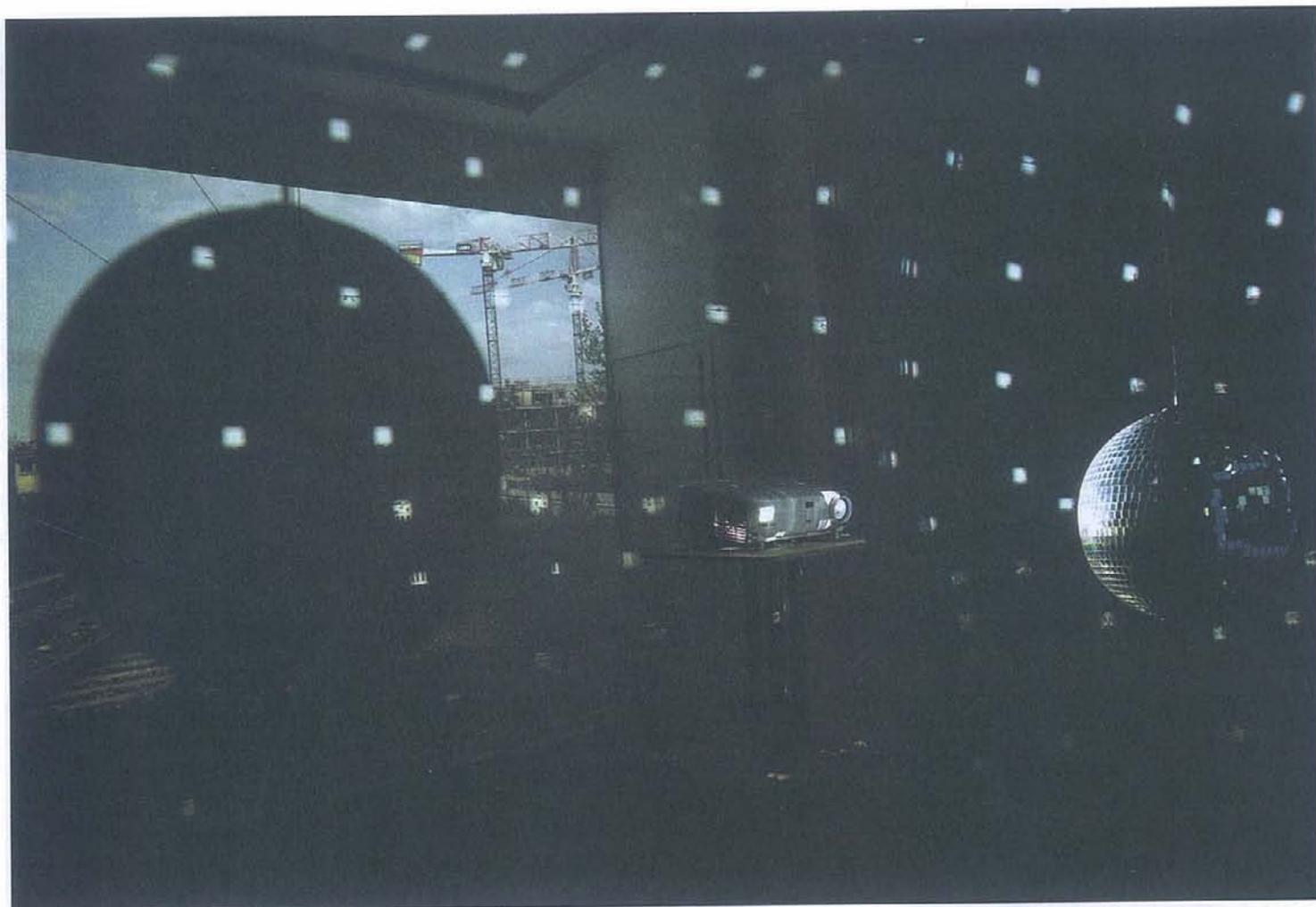
Quand, donc, je procède à mes superpositions photo-photo ou photo-texte, j'essaie de créer un nouvel objet signifiant, je sors brutalement du réalisme en créant une image qui n'est plus la représentation d'une partie du monde, mais qui vise à être, en elle-même, un monde ; et, là, c'est tout à fait similaire aux buts classiques de la poésie.

Ma conception de "la photographie contemporaine" est celle d'une pratique poétique, je me retrouve bien dans l'approche de Michel Houellebecq. Cela a le mérite de sortir des multiples tentatives de désignation qui ont eu lieu depuis une génération (plasticienne, tableaumanie, etc.). En revanche, j'aimerais questionner ce qu'induit Michel en distinguant dans sa pratique le prosaïque du

poétique. Il semble que ce soit là que la photographie propose une expérience originale : elle donne forme à l'évidence lorsqu'elle "enregistre", autant qu'elle prend des formes lorsqu'on l'associe à d'autres supports ou bien au langage.

Le caractère construit de l'image prosaïque est comme invisible et pourtant présent, je préférerais parler de "naturalisme". À partir des montages (Michel) et des mises en scènes (Marc) – je vois un point de jonction entre vos formes expressives – semblez-vous voir dans un travail plastique une forme d'accomplissement que ce "naturalisme" peine à fournir ?

Michel Houellebecq : "Je dirais que le prosaïque décrit une partie du monde, en sachant qu'il pourrait être autre, et qu'il existe d'autres parties du monde. Le poétique par contre a pour ambition de décrire le monde dans son ensemble, comme une existence absolue. Ainsi, lorsque je prends une photographie, j'essaie d'abolir le hors-champ. C'est souvent difficile, et la juxtaposition de photos, ou de photos et de textes, est un moyen puissant d'abolir le hors-champ. "Décrire le monde dans son ensemble, comme une existence absolue" peut paraître une ambition absurde. La poésie s'y essaie pourtant, et elle utilise l'incongruité pour atteindre cet objectif. "Robe noire"



est une information, parce qu'il existe des robes d'autres couleurs. "Noirs parfums" n'en est pas une, l'incongruité de l'épithète interdit sa négation, ne laissant subsister qu'une affirmation totale. Dans "vert paradis", le vert est beaucoup plus vert, plus intense qu'il ne l'est dans "classeur vert". L'incongruité et l'arbitraire ont pour objectif de contourner l'arbitraire du signe pour laisser éclater la splendeur du signifié. Le vers lui-même n'a pas d'autre objectif : l'homophonie des signifiants contrastant avec l'hétérogénéité des signifiés (*soeur* et *douceur*) abolit leur en-dehors.

C'est sans doute ce qui me guide dans mes associations : leur incongruité, leur arbitraire sont là pour abolir l'en-dehors de l'image.

***“ L'œuvre de Michel le montre mieux que toute autre : c'est quand on fêlé le monde qu'on peut voir loin à travers. ”***

– Marc Lathuillière.

Marc Lathuillière : “ Ce point de convergence entre poésie et photographie m'intrigue vraiment. Et pourtant

chez moi, le rapport au poétique est plutôt intuitif : c'est simplement ce qui fait trembler le monde. Ou alors, pour parler comme Heidegger, ce qui maintient ouvert "l'ouvert du monde". Dans mes recherches, j'ai toujours essayé de maintenir un équilibre entre poétique et politique, la première faisant parler la seconde. Ça passe par une volonté de créer du dédoublement dans l'image : par l'intrusion d'objets, d'un masque, ou par des jeux de reflets. Ce qui fait écho, qui est souvent contrepoint ou punctum, sculpte la surface lisse du tirage. Et là, on rejoint ce que Rosalind Krauss écrit sur la photographie surréaliste : c'est par le redoublement, "l'espacement", que celle-ci se met à parler. Qu'elle ne dit pas "robe" ou "classeur", mais "robe classeur". Et la mise en séquence est bien une des formes de ce poétique.

La BNF vient de faire l'acquisition du portfolio *Before Landing* de Michel et d'épreuves de Marc pour le projet d'une grande exposition sur le territoire français en 30 ans d'histoire de la photographie, programmée pour 2017-2018. On peut imaginer que vos photographies fermeront plus ou moins la marche d'une certaine vision de la photographie du territoire après les grandes commandes (Datar, Observatoire du paysage) ou aventures collectives (France territoire liquide). Si l'on a bien com-

pris que la "muséification" apparaît comme une sorte de paysage en soi, comme une sorte d'état (des choses), elle n'est pas une fin de l'histoire. La photographie peut-elle "décrire" ce qui serait pour Michel une sorte de livret en deux langues (prosaïque et poétique – qui me rappelle un peu le système de *La possibilité d'une île*) et pour Marc une comédie dramatique pleine d'une sorte de grotesque brechtien ?

***" Cette tautologie, ce miroir du territoire désindustrialisé est devenu un académisme. "***

– Marc Lathuillière.

Marc Lathuillière : "Je n'y avais pas pensé, mais c'est vrai qu'il y a dans "Musée national" une théâtralité qui mêle le drame à la *commedia*, joue à inverser le cul et la tête : le haut et le bas de la société. C'est donc une rupture de frontière, et la création de failles me semble devoir être un horizon de la photographie comme de toute forme d'art. L'œuvre de Michel le montre mieux que toute autre : c'est quand on fêle le monde qu'on peut voir loin à travers. Maintenant, il est possible d'imaginer que le territoire, à force de déconstruction (et on n'en est qu'au début), s'efface de la photographie contemporaine. Comme en peinture, où en France le paysage n'a été un genre majeur qu'entre l'émergence de la République au XIX<sup>e</sup> siècle et la déconstruction impressionniste et post-impressionniste. Or le territoire est une notion liée certes au doute post-industriel, mais aussi à un âge de sujétion de la photographie au politique – comme antérieurement la peinture lui a été soumise. Pour autant il serait dommage qu'en desserrant ce lien, comme je tente de le faire, on libère une photographie formaliste. Je sens chez certains artistes actuels la tentation d'un basculement "support surface". On aurait alors une photographie disons "film surface" dans laquelle le monde ne s'entendrait plus que comme un très lointain écho. Un nouvel académisme dont il faudra se prémunir. Peut-être en se rappelant que photographe, c'est quand même établir un rapport physique, presque performatif, à ce qui nous entoure.

Michel Houellebecq : "Ça, ça soulève une question bien difficile ; le mélange des registres prosaïque et poétique est toujours ce qui m'a donné le plus de mal, les deux langues tendent vraiment à se comporter comme deux liquides non miscibles. Dans *La possibilité d'une île* j'ai carrément opté pour deux narrateurs, le second étant le clone du premier (et l'exclusive présence de Daniel25 dans la troisième partie signe le triomphe, au sein du roman, de la poésie). Pour *Before Landing* j'ai utilisé des salles séparées, ou au moins des murs différents.

La muséification n'ira pas à son terme, il n'y aura pas de fin de l'histoire ; mais, contrairement à Marc, il m'arrive de le



regretter (c'est ce que j'ai tenté d'exprimer dans ma préface à son travail). En ce moment, la publicité d'iTélé a pour slogan : "L'actualité ne s'arrête jamais." J'avoue qu'en y pensant, je me sens plus proche de l'épuisement que de l'enthousiasme.

*Propos recueillis par Michel Poivert*

Michel Poivert est universitaire, critique et commissaire d'exposition, spécialiste de la photographie. Il publie à l'automne une *Brève histoire de la photographie* aux éditions Hazan, et sera le commissaire de l'exposition *Gilles Caron, le conflit intérieur* (Hôtel de Fontfreyde, Clermont-Ferrand, catalogue Éditions Photosynthèse).

1. Cette commande a donné lieu à une exposition organisée à la BNF en 2011 et à un ouvrage intitulé *La France de Raymond Depardon* en 2013.
2. En 1984 la Datar (Délégation interministérielle à l'aménagement du territoire et à l'attractivité régionale), passe une commande publique à 12 puis 29 photographes, avec l'objectif de « représenter le paysage français des années 1980 ». Environ 200 000 prises de vues sont conservées à la BNF.

"Musée national", Marc Lathuillière, éditions La Martinière, préface de Michel Houellebecq, 216 p, 49 €, 2014.

Légendes œuvres :

Marc Lathuillière

p. 32 – *Silently blowing almost every building on rue de la Ligne de l'Est*. Dans cette installation, Marc Lathuillière projette une série de 23 prises de vue d'un « non-lieu » typiquement traumatique. Une rue de Villeurbanne marquée par le souvenir de la déportation et la désindustrialisation, sur une boule à facettes placée devant un miroir.

p. 59 – *Somehow Anyhow 1 : les tours*.

Tirage duraclear sur miroir, 80 x 120 cm – 2013.

Michel Houellebecq

p. 61 – *France # 02*

p. 63 – *France # 15*

# Portfolio

A

*Marc Lathuillière*

B

*Michel Houellebecq*

C

*Éléonore False*

D

*Grégoire Korganow*

E

*Hortense Gauthier*

F

*Matthieu Dessertine*

## Éléonore False

Née en 1987, Éléonore False est diplômée d'Olivier de Serres et des Beaux-arts de Paris. Depuis sa résidence à Triangle France, à la Friche belle de mai de Marseille en 2014, elle participe à plusieurs expositions collectives, investit le Mrac de Sérignan ainsi que le Belvédère du Palais des Beaux-arts de Paris dans le cadre d'expositions personnelles. Elle puise dans des ouvrages un répertoire d'images qu'elle retravaille manuellement, leur redonnant vie dans l'espace et dans une nouvelle relation avec le corps. Pour toutes les images: courtesy de l'artiste.

## Grégoire Korganow

*"Lundi 1<sup>er</sup> juin, dans le 18<sup>e</sup> arrondissement de Paris, j'ai été témoin de traitements indignes infligés à des femmes et des hommes, dont l'unique tort est d'avoir fui leur pays en guerre. Je pensais qu'un gouvernement socialiste m'éviterait une telle honte. J'ai vu des charges répétées de CRS pour arrêter des personnes trop faibles pour se défendre et les traîner, parfois inconscientes, dans des camions aux vitres opaques. Pas d'eau, pas de soins, pas d'interprète. Seulement la force sourde d'une République sans mémoire. Les citoyens présents ont bien tenté d'empêcher cette ignominie, mais ils furent jetés au sol, frappés, gazés par des policiers équipés comme des guerriers. Il ne restait alors qu'à hurler sa colère."*

## Hortense Gauthier

Hortense Gauthier développe un travail poétique intermédia à travers des expériences d'écriture protéiformes. De l'art action à l'exploration géographique, en passant par diverses créations numériques (performances, installations, vidéos, concerts) sous le nom de HP Process (avec Philippe Boisnard), elle interroge les articulations entre corps, textes et espaces. Elle a présenté son travail dans des contextes variés en France et à l'étranger (Brésil, Japon, Canada, Tunisie, Pologne, Italie, Espagne, Suisse, Suède...).

## Matthieu Dessertine

Matthieu Dessertine commence le théâtre à 17 ans puis entre au Conservatoire national de Paris à 19 ans. Il a travaillé entre autres avec Benjamin Porée, Jean-Pierre Garnier, Adel Hakim, Olivier Py. Il a écrit et mis en scène plusieurs pièces de théâtre. Cet été il jouera dans *Le roi Lear* de Shakespeare, mis en scène par Olivier Py dans la cour d'honneur du Palais des Papes. Il jouera également au Centre européen de poésie d'Avignon un spectacle d'improvisation jazz (*Sons of a Nietzsche*), dans lequel il est accompagné de trois musiciens, du 5 au 15 juillet.





