

Michel Poivert,
entretien croisé Michel Houellebecq – Marc Lathuillière
Mouvement, n°78, juillet-août 2015
(version post-édition)

Hôtel France

Michel Poivert - *Commençons par le fait, assez singulier, que l'un et l'autre vous êtes retrouvés autour de la photographie. Michel, vous aviez montré quelques images à la Bnf lors de l'accrochage célébrant les 40 ans de la revue Artpress, ce qui pouvait constituer une certaine surprise en raison de votre œuvre centrée pour le moins sur l'écriture, et c'est à cette occasion Marc que vous aviez approché furtivement Michel pour un projet d'exposition. Puis les choses ont rebondi et finalement à l'automne dernier, respectivement vous avez proposé une exposition ensemble à Paris, avec cette particularité que Marc a joué le rôle de commissaire-scénographe de Michel, et que Michel de votre côté avez préfacé le livre de Marc. Avant d'en venir à tout ce qui vous distingue dans votre propos visuel et votre manière de représenter la France, j'aimerais vous demander 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 "La carte et le territoire" à sa sortie, en 2010, 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 toujours 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. 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 particulièrement, le regard porté sur l'espace géographique doit se montrer comme construction et non se faire croire documentaire. Le point de vue 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, proposé 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, qui a débouché sur le dialogue suggéré par Valérie Fougeirol, la commissaire du volet « Anonymes et amateurs célèbres » du dernier Mois de la photo : un espace français comme *dévisé* dans les photos de Michel, en regard d'un pays figé par le peuple masqué qui l'habite dans les miennes.

MP - *Posons donc la question en terme d'image puisqu'il s'agit d'abord de cela, et plus précisément de photographie. J'évoquerai volontiers la vision que la France, par le biais du Ministère de la Culture et de la grande commande passée à Raymond Depardon - et qui a donné lieu à une exposition (Bnf, 2011) et un ouvrage intitulé La France de Raymond Depardon (2013), a souhaité donner d'elle-même. Une France photographiée à la chambre, avec un dispositif traditionnel donc mais employé très largement dans la photographie contemporaine, et un choix de vues marqué par le pittoresque des villages, des cafés, un peu de périphérie urbaine et de toutes sortes de vestiges, au sens que vous entendez peut-être par "muséification"; bref, cette France "vintage" quelque peu "Amélie Poulain" est-elle pour vous l'image que vous percevez ? Et dans quelle mesure vous vous en distinguez ?*

MH - Je sentais d'après mes conversations précédentes avec Marc que j'allais être amené à prendre la défense de Raymond Depardon ; je vais essayer.
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).

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.

ML - La photographie actuelle laisse place à une grande variété de moments. Raymond Depardon, Michel et moi, sommes de trois générations et de milieux sociaux-politiques distincts. Depardon, c'est un pan entier de la photographie française : la figure la plus

populaire chez nous du basculement du photoreportage vers l'image tableau. Fils de paysan, il a vu la modernité bouleverser la campagne où il a pris 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 XIXe 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 mode de résistance à la mort. Chez moi, c'est produire de l'antioxydant contre la mélancolie. En 2012, j'avais choisi cette phrase de l'*Ulysse* de Joyce en exergue à un dispositif d'expositions à La Rochelle : « L'Histoire, dit Stephen, est un cauchemar dont j'essaie de m'éveiller ». J'explore en moi et dans les sociétés que je photographie des points de devenir. D'où effectivement cette fascination pour les sociétés asiatiques. Ma première série est d'ailleurs liée au choc culturel que j'ai vécu en 2003 alors que je vivais 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, présageant celui de la Chine, je me suis intéressé à des sociétés plus souples, comme celles 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 ». A 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.

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

ML – Oui, notre ressenti sur celle-ci n'est pas la même. Lorsque je suis rentré en France en 2004, cette muséification généralisée m'a frappé comme une forme d'embaumement.

A force de tout sanctuariser, de tout transformer en patrimoine, et de se replier sur les territoires, 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 calé 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 lorsque 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 elles 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 vingt

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.

MP - *Marc, vous résumez bien les différentes formes ou styles photographiques employés par l'un et l'autre d'entre-vous, je ferai donc une remarque d'historien d'art : l'œuvre photographique de l'Américain Bill Owens (Suburbia, 1973) ou bien la célèbre exposition New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape (Rochester, 1975) qui regroupait des photographes développant une poétique du no man's land ont produit une rupture avec, à la fois, le paysage idéalisé cher à un Ansel Adams et à la tradition du XIXe siècle, mais aussi avec le pittoresque de la vétusté (Walker Evans et la génération de la Farm Security Administration). Cette rupture trouve en Europe une manière d'équivalent avec ce qui a débouché sur la grande commande de la DATAR dont on célèbre les 30 ans. Je me rappelle cette phrase dans 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 lieux anonymes, 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 ». Bref, l'un comme l'autre vous sentez-vous héritiers ou partie-prenante de cette esthétique du suburbain, du standard et de la friche qui s'est instituée finalement comme un langage commun de la photographie contemporaine ?*

ML- 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 de nos peurs collectives. Mais il faut bien préciser ce qui, au-delà du sujet légitime – la friche, le « non-lieu » post industriel – est en jeu dans une forme qui s'est imposée comme une norme devenue étouffante de la photographie au fil de ces cinquante dernières années. 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 de la photographie, la commande de la Datar commence déjà le processus de légitimation qui, entamé avec les *New topographics*, aboutira à l'image tableau. Du document pauvre, on passe au document riche. 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'Etat 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 dominant la création. Il est aussi assez logique que la fascination pour ces paysages prenne la forme de ce que le critique anglais David Company, parlant 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. Diverses dans leurs sujets, du terroir riant à la friche, dessaturées ou sursaturées, beaucoup adoptent un angle de vue surplombant. *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.

MH - 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 interagir, 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.

MP - *Ma conception de « la photographie contemporaine » est celle d'une pratique poétique, je me retrouve bien dans l'approche de Michel sur ce point, et cela a au moins le mérite de sortir des tentatives multiples de désignations 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. Car il m'a semblé que c'est là que la photographie propose une expérience originale : elle donne forme à l'évidence lorsqu'elle "enregistre" tout 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". A partir des montages (Michel) et des mises en scènes (Marc), je vois un point de jonction entre vos formes expressives, l'un comme l'autre semblez-vous voir dans un travail plastique une forme d'accomplissement que ce "naturalisme" peine à fournir ?

MH - 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 (*sœur* 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.

ML - Ce point de convergence entre poésie et photographie m'intrigue. 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 reflet. 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.

MP- *J'aimerais pour terminer recroiser le thème d'une représentation poétique et critique de la France et ce que nous avons évoqué des formes employées par chacun d'entre vous. La Bibliothèque nationale de France vient de faire l'acquisition du portfolio Before Landing de Michel et d'épreuves de Marc et ceci dans l'objectif d'une contribution à une grande exposition programmée pour 2017-18 sur le territoire français en 30 ans d'histoire de la photographie. On peut imaginer que vos photographies fermeront plus ou moins la marche d'une certaine vision de la photographie du territoire français après les grandes commandes (Datar, Observatoire du paysage) ou aventures collectives (France Territoire liquide). Si l'on a bien compris 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 ?*

ML – Je n’avais jamais pensé *Musée national* comme relevant du grotesque brechtien. Mais oui, c’est vrai que cette théâtralité mêle le drame à la *commedia*, se plaît à mettre le cul à la place de la tête : à inverser 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. Après tout, c’est quand on fêle le monde qu’on peut voir loin à travers. L’œuvre de Michel le montre mieux que toute autre. Maintenant, il est possible d’imaginer que le territoire, à force de déconstruction (et on n’en est qu’à ses débuts), s’efface de la photographie contemporaine. Comme en peinture, ou en France le paysage n’a été un genre majeur qu’entre l’émergence de la République au XIXe siècle et la déconstruction impressionniste et post-impressionniste. Or l’époque du territoire est celle du doute post-industriel et de la sujétion de la photographie au politique – comme antérieurement la peinture lui a été soumise. Pour autant, il serait dommage que, en desserrant ce lien, comme je tente de le faire, on libère une photographie formaliste. Il y a 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’entend 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.

MH – Ca, 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.

© Mouvement, Michel Houellebecq, Michel Poivert et Marc Lathuillière
2015