

Les visites du Centre Pompidou

Des parcours d'aide à la visite des expositions et de la collection permanente.

Exposition « Corps à corps. Histoire(s) de la photographie »

L'exposition « Corps à Corps » (6 septembre 2023 – 25 mars 2024) propose un nouveau regard sur les représentations de la figure humaine en photographie, en faisant dialoguer la collection du Centre Pompidou et celle de Marin Karmitz. Dans ce podcast, la commissaire Julie Jones aborde les thèmes de l'exposition et présente plusieurs œuvres du parcours.

Code couleurs :

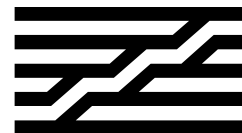
En noir, la voix de Julie Jones

En bleu, la voix narrative

En violet, les extraits musicaux

En rouge, toute autre indication sonore





Transcription du podcast

Lecture de 10 minutes

[jingle de l'émission] Bonjour, bonsoir, bienvenue. Écarquillez vos yeux et vos oreilles. Vous allez suivre une visite du Centre Pompidou.

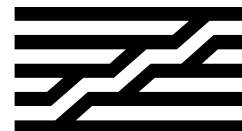
Ce podcast du Centre Pompidou accompagne l'exposition « Corps à corps. Histoire(s) de la photographie », qui se tient en Galerie 2 du 6 septembre 2023 au 25 mars 2024. Julie Jones, conservatrice au cabinet de la photographie du Musée national d'art moderne et commissaire de cette exposition, présente les sept sections et commente pour nous une sélection d'œuvres. Bonne écoute.

L'exposition « Corps à corps » offre un regard transversal inédit sur les représentations de la figure humaine aux 20^e et 21^e siècle grâce au dialogue entre deux collections photographiques, celle publique du Centre Pompidou - Musée national d'art moderne et celle privée du collectionneur Marin Karmitz, figure majeure du cinéma européen.

Comment ces deux collections distinctes entrent-elles en complémentarité ? Quels nouveaux récits historiques et quelle nouvelle compréhension de l'œuvre d'un artiste proposent leurs présentations conjointes ? Comment parviennent-elles ensemble à activer les œuvres différemment et à engager le public ?

La collection de photographies de Marin Karmitz est, à plus d'un titre, complémentaire de celle du Musée national d'art moderne. Elle comporte en effet un nombre important d'œuvres absentes des collections du MNAM, dont plusieurs sont rares et ont une valeur patrimoniale.

Cette collection privée révèle un intérêt immuable pour la représentation du monde et de ses habitants. L'histoire apparaît en filigrane dans l'exposition. Les luttes sociales et politiques, les crises successives et les événements traumatiques influent sur notre façon d'être et de vivre ensemble dans ce monde. Nos images en sont les témoins.



Ces images participent ainsi à la définition des identités, à leur visibilité et à leur mémoire. Elles engagent la responsabilité de leurs auteurs et, à leur suite, de leurs spectateurs.

Quel récit raconter avec ces images ? La solution choisie est celle de la confrontation des œuvres entre elles, démontrant qu'elles ne se suffisent pas à elles-mêmes et qu'elles doivent, par tous les moyens disponibles, être activées.

Il s'agit de mettre en lumière des correspondances entre des artistes, connus et moins connus, qui, à la même époque ou éloignés dans le temps, ont partagé des attentions communes dans le choix des sujets, des styles, des manières de rencontrer l'autre.

Les dialogues mis en scène ici content une histoire des regards portés sur cet autre et parfois sur soi-même. Ils permettent de multiples interprétations, lectures et récits, historiques comme personnels.

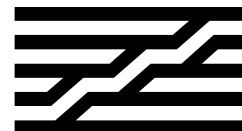
Cette exposition pose la question fondamentale du voir. Non pas simplement « que voit-on ? », mais « comment, qui et surtout avec qui voit-on? ». [virgule sonore]

1 – Les premiers visages

Photographier quelqu'un, c'est entrer en contact, c'est appréhender un corps, une intimité. La photographie que l'on fait d'un visage en particulier éclaire notre rapport à l'autre. Au début du 20^e siècle, ce visage devient un motif récurrent dans l'œuvre des photographes d'avant-garde.

La puissance de son expression est soulignée grâce à des plans très rapprochés, à des jeux radicaux de lumières et d'ombres et en utilisant des appareils grand format ou, au contraire, légers et parfois dissimulés.

Certaines de ces images relèvent d'une pratique documentaire lorsque d'autres s'affirment comme simple étude formelle et poétique. Toutes témoignent d'un



engagement très fort envers le sujet, d'un désir de mise en lumière de l'identité de l'individu dans toute sa complexité. Ces deux tendances sont visibles dans cette première section de l'exposition. [virgule sonore]

Présentée à l'entrée de la section, l'œuvre de Lewis Hine est emblématique de cette attention particulière portée à l'individu. Ce photographe, d'abord professeur de sociologie à New York à partir de 1901, a consacré son œuvre à la lutte contre la pauvreté aux États-Unis dans la première moitié du 20^e siècle.

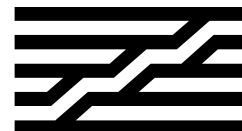
À partir de 1904, Hine emporte sa lourde chambre photographique à Ellis Island, au large de Manhattan, et il photographie les immigrants européens qui posent le pied sur le sol américain. [virgule sonore]

Quelques années plus tard, il commence à collaborer avec le National Child Labor Committee, une organisation qui œuvre à dénoncer l'extrême précarité des enfants contraints au travail dans le pays. Le photographe parcourt les États-Unis et diffuse ses images en organisant des projections publiques et en réalisant des photomontages destinés à illustrer des panneaux d'exposition.

Son œuvre est précurseuse d'une pratique documentaire socialement engagée qui s'affirmera dans l'entre-deux-guerres chez d'autres photographes. [virgule sonore]

Un peu plus loin dans cette section, le portrait de Nusch Éluard par Dora Maar reflète une autre manière d'aborder le visage dans ce début du 20^e siècle.

Cette photographie frappe par l'audace de son cadrage et par la subtilité de sa composition entre ombre et lumière. Elle rend compte des recherches formelles des photographes proches du groupe surréaliste. Ce portrait saisissant connaîtra une large diffusion et de multiples usages au fil des années. En 1947, quelques mois après la mort de son épouse Nusch, le poète Paul Éluard fait figurer le portrait dans le recueil *Le temps déborde* qu'il lui dédie. [virgule sonore]



2 – Automatismes ?

Cette deuxième section de l'exposition rassemble des œuvres d'artistes qui se sont appropriés les codes traditionnels du portrait et de l'autoportrait, tels que définis dès l'apparition des premières cabines photomaton. Ces dispositifs photographiques automatiques sont installés à Paris à partir de la fin des années 1920.

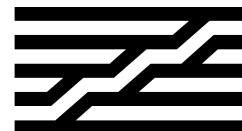
Les artistes surréalistes sont les premiers à créer à partir de ce procédé ludique et populaire. Si le photomaton produit des images uniformes et souvent destinées au contrôle administratif et policier, la cabine devient pour eux un espace de grande liberté et de subversion.

La capacité de la machine photographique à fixer automatiquement l'identité du sujet de manière normée et sérielle fascinera nombre d'artistes les années suivantes jusqu'à aujourd'hui. À rebours de la froideur du portrait d'identité, ils répondent par l'humour ou par le détournement de ses codes. La mise en scène de soi devient un terrain d'expérimentation.

Certains s'emparent de cette esthétique pour dire quelque chose de leur histoire personnelle ou de leur rapport au temps. D'autres le détournent afin de révéler les rapports de domination dans la société. La sérialité et l'attrait pour la performance sont au cœur des œuvres présentées dans cette section. [\[virgule sonore\]](#)

L'œuvre *27 possibilités d'autoportrait* de Christian Boltanski est emblématique. L'artiste s'approprie l'esthétique frontale du portrait d'identité pour penser le lien entre les générations, en offrant une représentation troublante de lui-même. Pour réaliser ces 27 possibilités d'autoportrait, il associe des photographies de son visage à différentes périodes de sa vie.

Ce jeu de reconfiguration du portrait par la photographie est une méditation sur le caractère indéterminé de l'identité. L'aspect rituel de cet acte répété à 27 reprises renforce l'aspect dramatique de l'autoportrait multiple entre passé, présent et futur. [\[virgule sonore\]](#)



Plus loin dans cette section, nous pouvons voir comment l'artiste néerlandais Hans Eijkelboom envisage différemment la question de l'autoreprésentation. En 1976, il contacte d'anciennes connaissances par l'intermédiaire de son assistant. Chaque personne est interrogée sur ce qu'Eijkelboom fait à présent, selon eux.

S'appropriant les commentaires de chacun, l'artiste se met en scène à dix reprises, dont le rôle correspondant à chaque réponse. Militant d'extrême gauche, électricien, garde-forestier, banquier, etc. La série *Identity* donne à voir ses avatars fantasmés, ainsi que le goût de l'artiste pour la performance. [virgule sonore]

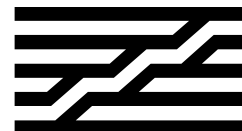
3 – Fulgurances

Quelle distance adopter pour photographier l'individu ? Quelle relation nouer avec son sujet ? Où se situer en tant que photographe ? Appareil en main, celui-ci isole un instant du monde qui l'entoure et en garde la trace. Ainsi, l'acte photographique implique une responsabilité du photographe envers son sujet.

Dès l'entre-deux-guerres, la rue devient un espace privilégié pour penser la relation photographe-photographié. Au hasard de flâneries ou de manière plus dirigée, les photographes s'attachent à mettre en lumière des individualités.

Cette quête peut prendre la forme d'une véritable traque lorsque le photographe vole l'image, traque à laquelle les individus opposent parfois une résistance manifeste. Mais cette quête du portrait agit aussi comme un révélateur des émotions de chacun. Témoin discret dans la foule, le photographe rend visible les solitudes et les états d'âme de ceux qui l'entourent.

Chaque artiste opère selon un protocole qui lui est propre. Tous ses corps, à l'arrêt, en mouvement, de dos ou de face, donnent à penser les questions éthiques comme esthétiques qui fondent la relation du photographe à son sujet. [virgule sonore]



Cette tension est manifeste dans l'œuvre du photographe de presse américain W. Eugene Smith. Au milieu des années 1950, il rompt avec le magazine *Life* et amorce un tournant majeur dans son œuvre, qui devient alors plus personnelle.

En 1957, Smith s'installe dans un immeuble de la sixième avenue à New York. Équipé de six appareils photo différents, il scrute les passants depuis la fenêtre de son immeuble. Patiemment, il compose avec la lumière extérieure et la profondeur de champs et saisit avec une distance subtile le va-et-vient des passants en contre-bas. En surplomb, il pose un regard poétique sur la présence humaine qui peuple les rues new-yorkaises. [virgule sonore]

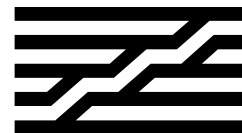
La méthode du photographe suisse contemporain Lukas Hoffmann, exposé plus loin dans cette section, est bien différente de ces prises de vue lointaines. Dans la rue, équipé d'une lourde chambre photographique qu'il porte sans utiliser de trépied, l'artiste se place au plus proche de ses sujets anonymes. Ces tirages grand format nous placent tout près de ces corps en mouvement. [virgule sonore]

4 – Fragments

Tête, main, doigt, œil, oreille, jambe, torse, pied, cheveux. Le découpage du corps par le cadrage exerce une véritable force d'attraction, tant chez le photographe que chez le spectateur.

Ces images donnent à voir la délicatesse de certains mouvements, la grâce de certains gestes. Mais en tant qu'objets de fascination et de fantasme, ces images posent également des questions plus politiques quant aux rapports de domination, souvent déséquilibrés, qu'elles impliquent.

En effet, si certaines postures sont sublimées par cette fragmentation, elles sont aussi indéniablement une forme d'objectivation, en particulier du corps féminin. Ainsi, ce morcellement du corps par la photographie ne se fait pas sans une forme de violence.



C'est en se réappropriant cette rhétorique de la fragmentation que de nombreux artistes dénoncent la persistance de ces rapports de domination. [virgule sonore]

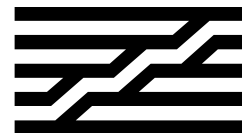
Par exemple, l'artiste américaine Tarrah Krajnak opère une relecture des canons de l'histoire de la photographie dans sa série *Master Rituals*. Le volet intitulé *Weston's Nudes* consiste en une remise en scène critique des photographies de nu du photographe américain Edward Weston.

En reproduisant les poses de Bertha Wardell et Charis Wilson, les mannequins photographiées par Weston, Krajnak substitue son corps de femme d'origine péruvienne à l'idéal stéréotypé d'une féminité blanche.

Surtout, Krajnak dévoile dans ses images la fabrique de clichés que génère le genre photographique du nu féminin. Avec cette série, l'artiste illustre la reprise en main du pouvoir de représentation de leur corps par les femmes. [virgule sonore]

La fin de cette section est dédiée au célèbre masque de l'Inconnue de la Seine, objet de fascination pour de nombreux artistes et écrivains depuis la fin du 19^e siècle. La légende populaire raconte que ce masque serait le moulage du visage d'une jeune femme noyée dans le fleuve parisien.

Plusieurs photographes, parmi lesquels Albert Rudomine et Man Ray, s'emparent de cette figure quasiment mythique pour mettre au jour l'inquiétante fascination qu'elle génère. Cette obsession se poursuit jusque dans les années 1960, lorsque Man Ray réalise une nouvelle série de photographies destinées à illustrer la réédition du roman *Aurélien* de Louis Aragon, dont vous pouvez entendre la lecture d'un extrait dans l'exposition. [virgule sonore]



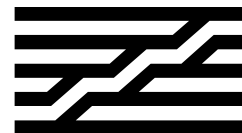
5 – En soi

Le photographe donne parfois l'impression de demeurer étranger à la scène qu'il observe. En adoptant une posture plus distanciée, il se fait le témoin de scènes de contemplation, de mélancolie et de solitude. En retrait, il est à même de saisir l'individu absorbé dans ses pensées, voire dans un état de profonde méditation.

Les images présentées dans cette cinquième section dévoilent une certaine forme d'humilité du photographe, conscient des limites de sa pratique. Face au sujet replié sur lui-même, il doit se résoudre à mettre en scène son extériorité. De multiples stratagèmes lui permettent de saisir ces femmes et ces hommes qui savent ou non qu'ils sont photographiés.

Certains photographes peuvent mettre en scène leur invisibilité par un dépouillement stylistique, en réalisant par exemple une prise de vue frontale ou en optant pour une neutralité des tons. D'autres, confessant une empathie absolue envers le sujet, privilégient un usage dramatique du cadrage et des jeux de clair-obscur. Cette quête de la juste distance exprime alors une certaine poésie, propre à ces silences contemplatifs. [virgule sonore]

L'œuvre de Valérie Jouve exposée à l'entrée de cette section est exemplaire. Ce portrait ne porte pas de titre et nous ne pouvons savoir avec exactitude où le sujet se trouve, sinon, peut-être, dans un espace urbain ou périurbain. Le temps et l'espace restent ainsi indéfinis, comme la personne représentée. Seuls ses vêtements et son attitude peuvent donner quelques indications. Tirées à échelle quasi-réelle, cette image renforce la tension entre le sujet et le regardeur autant qu'elle souligne la distance qui les sépare. [virgule sonore]



6 – Intérieurs

La sixième section de l'exposition s'intéresse à la position du photographe vis-à-vis de la société, comprise comme un ensemble de corps collectifs. Pourquoi et comment représenter ces corps collectifs ? Quel portrait réaliser de l'individu au cœur de ceux-ci ?

Pour le photographe, l'enjeu est de définir sa place par rapport à son sujet pour garantir l'authenticité du propos photographique. Parfois, le photographe appartient lui-même à ces groupes. Dans d'autres cas, il y est étranger. Il lui faut alors savoir comment entrer au contact de ces groupes, comment partager leur vie et décider quel portrait il souhaite en faire.

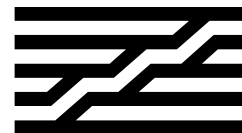
Ces corps collectifs peuvent dévoiler des espaces d'exclusion comme des lieux de liberté où se jouent parfois des luttes sociales et politiques plus souterraines.

[virgule sonore]

Les photographies de Gordon Parks et de Roy DeCarava, exposées au milieu de cette section, en sont des exemples saisissants. Dans les années 1950 et 1960, aux États-Unis, les deux hommes, tous deux africains-américains, ont été des témoins très engagés de la marginalisation des populations noires dans le quartier de Harlem, à New York.

En côtoyant quotidiennement les sujets qu'ils photographient, ils incarnent une certaine façon d'être du photographe dans la société et témoignent des devoirs de l'artiste envers celle-ci.

Leurs images révèlent aussi la multiplicité des canaux de diffusion de la photographie à cette époque. Celles-ci paraissent dans des magazines à grand tirage comme *Life* mais aussi dans des livres d'auteurs, faisant la part belle au rapport entre texte et image, comme l'illustre *The Sweet Flypaper of Life*, cosigné par Roy DeCarava et le poète africain-américain Langston Hughes.



Les livres de protestation, très en vogue dans les années 1960-1970, constituent une autre voie d'expression de la représentation des luttes sociales par la photographie, parfois plus radicale encore. [virgule sonore]

Plus récemment, la photographe espagnole Laia Abril a réalisé un vaste projet intitulé *A History of Misogyny*, dont le volet *On Abortion* traite du recul du droit à l'avortement à travers le monde. Ses installations, qui associent portraits, objets et textes, lui permettent de mettre en lumière des histoires personnelles vouées à être tues du fait de la stigmatisation sociale. Les récits intimistes auxquels l'artiste parvient à avoir accès se mêlent à des histoires plus universelles d'oppression et de violence.

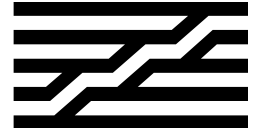
[virgule sonore]

7 – Spectres

Nous avons commencé l'exposition par un face-à-face entre des portraits en plan rapproché, parfaitement modelés par la lumière et l'ombre et par le cadrage, grâce auxquels des identités particulières émergent. Nous concluons le parcours par la présentation de fantômes, soit des individualités indéfinies, dissolues.

Les artistes ont recours à différents procédés pour donner à voir des images de ces corps évanescents : construction graphique à partir de l'ombre et du flou, recours à des images d'archives ou encore détournement des techniques de prise de vue. Si elles témoignent souvent d'une violence à l'égard du corps, ces photographies peuvent aussi parfois accompagner sa renaissance. [virgule sonore]

Dans l'installation *Déserteur*, Stéphanie Solinas a parcouru les 70 000 tombes du cimetière du Père-Lachaise à Paris et a effectué un relevé des reliquats de portraits photographiques qui ornent les sépultures. L'artiste photographie ainsi la lente disparition de 379 images de défunts, puis, à la surface des tirages qu'elle réalise, grave en braille les coordonnées géographiques de chacune des pierres tombales.



Elle confère ainsi une présence bien réelle, un emplacement exact à ces visages disparus. Cet acte rituel teinté de mélancolie n'est autre, selon elle, qu'un appel à ranimer les identités qui s'effacent. [virgule sonore]

À la toute fin de l'exposition, l'œuvre de Trevor Paglen, *Fanon (Even the Dead are not safe)*, incarne encore différemment cette tension entre disparition et renaissance.

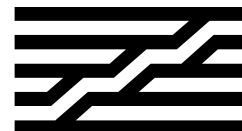
Cette photographie, réalisée grâce à l'utilisation de l'intelligence artificielle, se présente comme l'ultime portrait de Franz Fanon, célèbre figure de l'anticolonialisme, décédé en 1961. Ce visage est en réalité la somme de multiples images du visage de Fanon trouvées sur Internet et traitées par un logiciel de reconnaissance faciale.

[virgule sonore]

Ce portrait dialogue avec une œuvre polyptique de Michael Ackerman. En 1999, il se fait connaître avec sa série sur Bénarès (ou Varanasi), ville sacrée en Inde, où vie et mort cohabitent avec une grande intensité. Ces images en noir et blanc en livrent une vision hallucinée, peuplée de présences fantomatiques.

Ce polyptyque est issu d'un voyage plus récent dans cette même ville, où Ackerman s'est notamment concentré sur la présence des animaux. Les photographies sont décomposées et abîmées pour refléter l'expérience vécue, par nature incomplète. Par cet assemblage d'images, l'artiste traduit la complexité du regard et de la mémoire d'un lieu. [virgule sonore]

[jingle de l'émission] [Ceci était un podcast du Centre Pompidou. Vous pouvez retrouver tous nos podcasts sur le site internet du Centre Pompidou, sur ses plateformes d'écoute et ses réseaux sociaux. À bientôt !](#)



Crédits

Réalisation : Celia Crétien

Enregistrement : Ivan Gariel

Montage et mixage : Léo Chardron

Habillage musical : Sixième son

Infos pratiques

www.centrepompidou.fr

www.centrepompidou.fr/fr/visite/accessibilite

Application Centre Pompidou accessibilité

www.centrepompidou.fr/fr/visite/accessibilite/appli-centre-pompidou-accessibilite

Livrets d'aide à la visite

www.centrepompidou.fr/fr/visite/accessibilite/livrets-daide-en-falc

Suivez-nous sur Facebook https://m.facebook.com/?locale2=fr_FR&_rdr

et Accessible.net https://accessible.net/paris/musee-art/centre-pompidou_5