

A dark, cluttered interior scene, possibly a room or a stage set. The floor is covered with various objects, including a blue and white checkered chair, a wooden chair with a yellow seat, a patterned rug, and a large, dark, textured rug. The walls are dark and feature a large, intricate pattern of tigers. The overall atmosphere is dark and somewhat chaotic.

MARIE BOVO

MARIE BOVO

MARIE BOVO

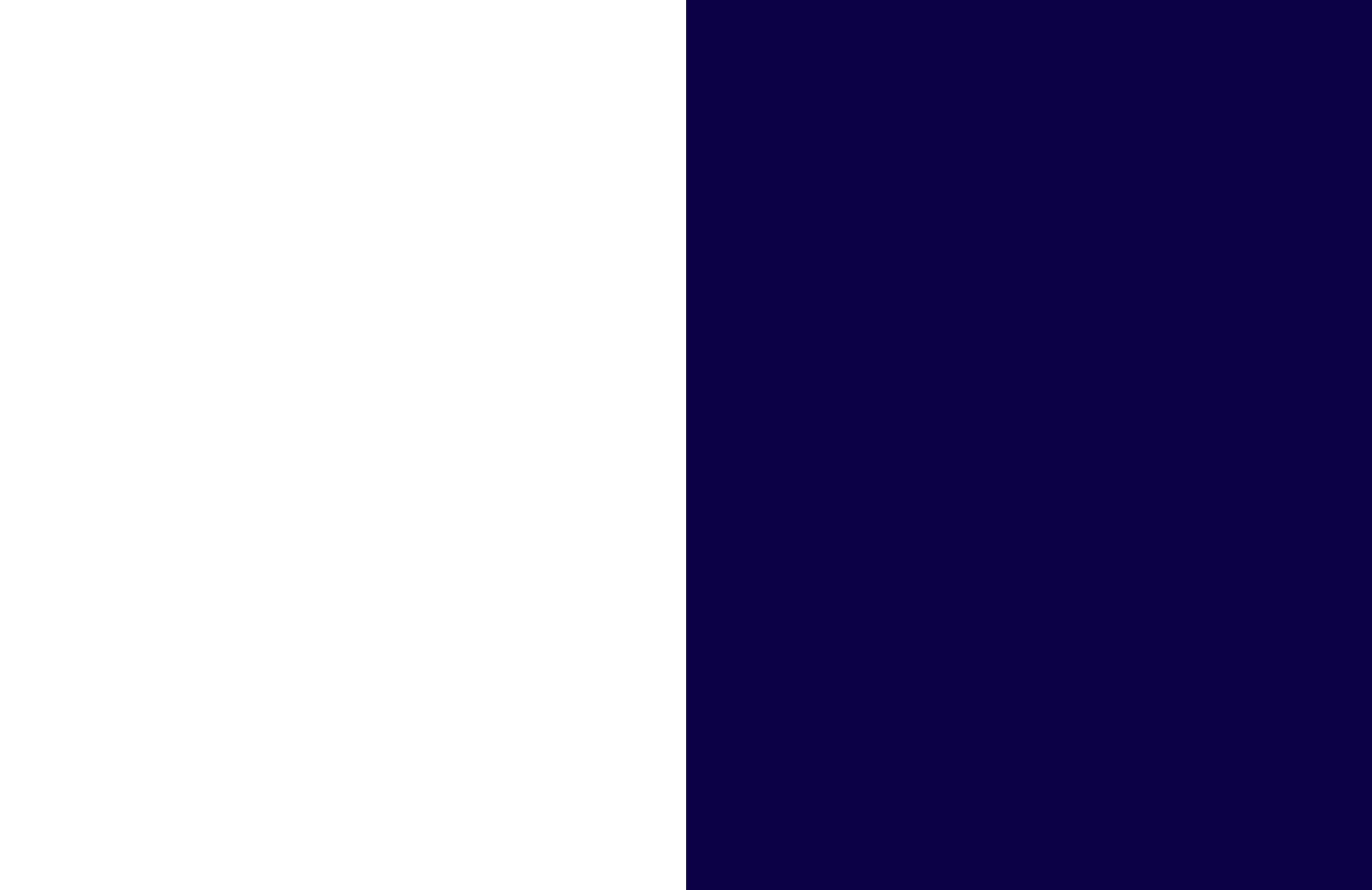
kamel mennour ^{co}

FRAC Provence
Fonds Régional d'Art Contemporain
Alpes Côte d'Azur

OSL contemporary

SOMMAIRE

	10
<i>Comment survivre à l'abstraction / How to survive abstraction</i>	
Joanna Szupinska-Myers	
	24
<i>La Part invisible / The Invisible Face</i>	
Mouna Mekouar	
	42
DOM	
	56
Prédateur, la Danse de l'Ours	
	64
Alger	
	106
Jours blancs	
	128
Cours intérieures	
	142
Grisailles	
	158
La voie de chemin de fer	
	176
Porte d'Aix	
	186
<i>Entretien avec Marie Bovo / Interview with Marie Bovo</i>	
Pascal Neveux	
	202
Biographie sélective	



COMMENT SURVIVRE À L'ABSTRACTION

Joanna Szupinska-Myers
Conservatrice, California Museum of Photography, Riverside

Enfermé dans une cage à peine assez grande pour lui, un ours secoue la tête inlassablement. Il est trop à l'étroit pour faire ne serait-ce qu'un seul pas. Il se contente de porter son poids d'une patte sur l'autre, et les chaînes qui l'entravent raclent les barreaux, métal contre métal. L'animal qui se balance sous nos yeux dans *Prédateur, la Danse de l'Ours* (2008-2014) est au-delà du désespoir, il a accepté son sort; la vidéo nous fait très nettement ressentir l'enfermement bien sûr, mais aussi la résistance animant cette créature soumise à une captivité aussi indigne—sa façon à elle de lutter contre cette aptitude particulière qu'a l'homme pour créer de l'inhumain.

•

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 être une voie de chemin de fer désaffectée, jonchée de détritrus 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 *a 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 le vent. 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 jetée 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 qui a existé quelques semaines seulement avant sa démolition brutale et définitive¹. Le destin de ce camp n'a rien d'étonnant; la France procède bon an mal an à l'expulsion de milliers de Roms². Marie 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 quotidienne. Dans le même temps, elle fait preuve d'une méticulosité

1. Conversation avec l'artiste, 26 mars 2015.

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

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. Cadrages 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 réside 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. De façon similaire, « Cours intérieures » (2008-2010) nous donne à voir des arrière-cours d'immeubles datant de la fin du dix-neuvième siècle, qui se délitent lentement depuis les années soixante. Proches des quais du port de la Joliette, ils abritent aujourd'hui principalement des immigrants algériens et tunisiens de fraîche date. Les nouveaux arrivants ont tendu leurs cordes

à linge au-dessus des cours, adaptant ainsi à leurs besoins des lieux destinés à l'origine à la petite bourgeoisie locale. Procédant de la même manière que pour « La voie de chemin de fer », l'artiste ouvre l'espace qu'elle nous présente. Elle cadre directement sur le ciel, ravalant au rang d'abstractions tout le reste : l'architecture, les choses, le monde extérieur dans son entier. Cadrage après cadrage, elle ouvre une fenêtre sur l'espace infini qui s'étend bien au-delà des besognes du quotidien et des destins à jamais inconnus suivant leur cours derrière les nombreux volets clos.

Marie Bovo utilise les qualités d'abstraction de son médium pour nous offrir ses ouvertures au-dessus des arrière-cours, ou, comme dans la série « Grisailles » (2010), pour construire un espace beaucoup plus fermé. Ici en effet, ce geste enfantin consistant à lever les yeux n'aboutit pas à une échappée dans le bleu du ciel, parce que le regard se trouve bloqué dans son élan par le plafond. Il s'agit de halls d'entrée d'immeubles datant du second Empire, de couleur grise ; leur style très composite, mélange de diverses influences dans l'art décoratif européen de l'époque, se trouve ici surchargé par des décennies de modifications, d'ajouts, ou plus simplement détérioré par l'âge et l'usage. Dans *Grisaille 215*, le gris du plafond s'écaille et tombe par plaques ; des fils d'alimentation électrique et des conduites de gaz courent le long de corniches très visiblement rapiécées ; l'ensemble, tuyaux compris, a été recouvert d'une bonne couche de peinture, mais seulement sur une bande

d'une certaine hauteur. Tracée à main levée, la limite ondulante de la zone refaite jure avec la stricte géométrie des surfaces architecturales. Les photographies de Marie Bovo témoignent des dégâts dus au passage du temps sur ces immeubles, mais également des efforts que les occupants ont consacrés jusqu'à récemment, avec des moyens apparemment plus limités que les bâtisseurs des origines, à moderniser ou maintenir en état ces parties communes. Sur quelques-unes des photographies³, on peut même constater la présence de marques moins strictement utilitaires : des traces de ballons de foot maculent le plafond, preuve de l'indifférence des enfants vis-à-vis des lieux et reflet de l'ennui qu'ils y trompaient.

Même si la vie urbaine est centrale dans la majeure partie de son travail, Marie Bovo ne s'y limite pourtant pas. Dans « Jours blancs » (2012), l'artiste nous emmène vers les libres horizons d'une plage norvégienne. Des bandes de ciel et de sable ensèrent ici celles plus étroites de l'étendue marine ; trois bandes horizontales donc, qui composent un paysage *a minima*. Ces photographies ont été prises dans la quiétude de cette nuit qui n'en est pas une, dans la lumière crépusculaire de l'été nordique où le soleil ne se couche jamais. Pendant ces quelques semaines sans véritable obscurité, on peut aller jusqu'à perdre toute notion de rythme naturel⁴. Et tandis que la plage semble surgir sous la loupe d'un objectif qui individualise le moindre grain de sable, l'eau nous apparaît telle une étrange masse lisse, le mouvement de la houle et des

vagues ayant été gommé par la longueur du temps de pose.

Même sous le soleil perpétuel de l'Arctique, la vie urbaine a laissé des traces. Dans *Jours blancs, 2h17*, il y a des empreintes de pas sur la plage, ainsi que des cannettes, des bouteilles et des emballages vides—abandonnés sur place ou rejetés par la marée. À l'instar des peintres flamands de l'âge d'or, qui introduisaient des mouches dans leurs natures mortes exubérantes à seule fin de rappeler au spectateur sa mort prochaine, l'appareil de l'artiste enregistre la présence du déchet dans un paysage crépusculaire et supposément vierge. Sur les rivages de cet océan qui annonce un autre monde, le commerce nous a emboîté le pas.

Avec cette série réalisée dans les îles Lofoten, nous affrontons des limites d'un nouveau genre : les franges du monde habité, peut-être, ou bien les restrictions dans l'expression d'une artiste loin de ses bases, exilée du monde qu'elle connaît le mieux. Si l'on compare la vision trouble de la mer et du ciel des Lofoten avec l'échappée vers ce dernier des « Cours intérieures », ce ciel nordique nous apparaît tel un mur—un infini qui serait aussi un obstacle. Autant l'infini des « Jours blancs » est oppressant, autant celui des « Cours intérieures » est libérateur ; il évoque la possibilité, fût-elle utopique, d'un au-delà de la prison des jours.

Subvenir aux besoins vitaux, après tout, cela peut dévorer beaucoup de temps, surtout dans

3. Voir par exemple

Grisaille 217.

4. Conversation avec l'artiste.

les milieux défavorisés, et particulièrement dans les communautés de migrants composées de gens en délicatesse avec la loi et se heurtant de ce fait à des barrières pour nous impalpables. «La voie de chemin de fer» et «Grisailles» sont remplies de ce genre de petits détails affleurant à la surface, infimes traces de ces vies se déroulant dans des environnements bâtis. Mais si les aléas de la vie urbaine sont une constante dans le travail de Marie Bovo, l'échappée céleste de l'arrière-cour est toujours là pour signaler la possibilité d'une évasion. Cette promesse implicite peut être étendue également aux découvertes formelles répétées lors de son exploration des réalités urbaines par la photographe : une promesse toujours placée au centre des choses, de la Joliette au camp rom—et toujours, nécessairement, à construire à partir des matériaux ordinaires et des gestes quotidiens, car c'est précisément ce matériau qui la fera émerger.

•

5. Conversation avec l'artiste. Marseille est une ville cosmopolite ; entre autres minorités, il existe une importante population algérienne immigrée, qui compte plusieurs générations. Voir à ce sujet Christopher Dickey, "Marseille's Melting Pot", *National Geographic*, mars 2012.

Fin 2013, l'artiste s'est rendue en Algérie pour la première fois. «Je voulais voir Alger, parce qu'elle est très proche de la France», dit-elle de cette ville située à une heure d'avion au sud de Marseille. «Je voulais faire cette expérience par rapport à l'histoire, et par rapport aux relations entre nos deux pays⁵.» Sur place, elle a posé son appareil face à toute une série de balcons identiques, et sur les mondes qui s'offraient au regard au-delà de leurs balustrades.

Les cadrages d'«Alger» sont répétitifs : des murs de couleur unie, aux tons pastels, entourent un sol carrelé avec motifs, lui-même encadré par une plinthe noire. L'espace domestique s'ouvre sur la composition proprement dite : une échappée verticale sur la ville. Les portes-fenêtres sont ouvertes en direction du spectateur, donnant accès à un balcon de dimension modeste aux fins barreaux de fer forgé. Nul objet domestique en vue—la pièce a été débarrassée du moindre indice pouvant suggérer une présence. Elle est là pourtant, mais à l'arrière-plan de la pièce où nous nous trouvons, sur ces autres balcons que nous apercevons, chacun d'entre eux conviant sa propre narration et proposant une sorte de réciprocité impossible à imaginer dans les photographies de Marseille. Ces vues sous-tendent une vie urbaine toute de densité ; par leur répétition au travers des ouvertures de ses portes-fenêtres, elles nous inclinent à penser que la ville peut être à l'origine d'une expérience partagée. Ici, la dialectique de l'urbanisme et de l'évasion, de l'enfermement et de la libération, nous semble tout d'un coup très lointaine. À Alger, Marie Bovo a été à la rencontre d'un monde dans lequel le resserrement opéré dans l'espace photographique pouvait coïncider avec l'expérience réelle en temps et en heure.

HOW TO SURVIVE ABSTRACTION

Joanna Szupinska-Myers
Curator of Exhibitions, California Museum of Photography, Riverside

A bear swings its head back and forth in a cage scarcely larger than its own body. It is too tightly confined even to pace. Instead it shifts its weight from one leg to the other, as metal chain rattles against metal grate. The animal we encounter in *Prédateur, la Danse de l'Ours* (2008-2014) is not in despair but has accepted its fate; the video exposes its confinement, but also the creature's persistence in conditions of miserable restriction—the ways it sustains itself within the human capacity for inhumanity.

•

It is early morning and the camp is still sleeping. We stand outside and above the scene, absorbing its details in the dawn light. Our eye is caught, first, by the patterns of stained rectangles—sheets, blankets, and carpets—arranged atop the ties of an abandoned-seeming railway strewn with junk. Other coverings, damp with rain or dew, cover an embankment on either side. We take in their assortment of styles: solid colors, animal prints, and paisleys; geometric patterns of a modern design; Oriental rugs. Each signals its former belonging to distinct traditions of craft and ornament, while all are united by their evident domesticity—their non-belonging to this outdoor scene.

We begin then to tally up the objects established atop this ground-plane. In the lower left corner we spot a soccer ball, electric fan, stray circuit boards, light fixtures, and DVD cases; small objects pin down the edges of the fabrics against the wind. A disruptive element grounds us at

image-center, a chair, whose appearance gives the picture a sudden shock of depth. We realize that hidden beneath the tarps in the frame's right third are cabins. Several pairs of slippers, along with the remains of last night's supper, visible at the dwelling's edge, imply their owners inside, fast asleep. As our eye moves to the other photographs in this series, "La voie de chemin de fer" (2012) by the photographer Marie Bovo, we observe this world of things in process: the chair has been moved, a red bowl has been flung to the roof, blankets are rearranged. The patterns of a life emerge.

Bovo's interest in the minority communities of her city, Marseilles, has brought her to photograph this Roma camp just weeks before its brutal and consummate demolition.¹ The fate of the camp is not an anomaly; every year thousands of Romani are deported from France.² Bovo attends to their contingent constellation of things, their spaces, and, over the course of the series, builds a tentative narrative of their daily life. At the same time, she has arranged things pointedly to exclude their direct representation from the camera's view. Her pictures were shot during the dark early morning hours, while the camp was still. She has framed her pictures and tilted the camera lens in such a way that the resulting images are both acutely descriptive, and decisively formal in arrangement (these pictures call up modernist collage, for example, as much as realist photography). In their doubleness—as both descriptive and formalist—her photographs seem to acknowledge the illegibility of the task

1. Conversation with the artist,
March 26, 2015.

2. Henri Astier, "France's
unwanted Roma," BBC News,
February 13, 2014.

they set for themselves: of representing life lived in a set of abstractions.

Let us give these abstractions a name. Threaded throughout Bovo's practice is her interest in the human act of carving out a space for community within inhospitable urban landscapes, and more broadly, within the confinement of law and the logics of nations and the systems of globalism. We discover these abstractions in the geometry of the railroad tracks hidden beneath the daily life of this Roma camp. Similarly, "Cours intérieures" (2008-2010) are views of the back courtyards of late 19th century buildings that have been in slow decline since the 1960s. Located near the Quai de la Joliette, they now primarily house immigrants from Algeria and Tunisia. Laundry lines are strung by occupants in courtyards that were destined at first for the French bourgeoisie, making the apartments functional for today's inhabitants. As she does in her photographs of the *chemin de fer*, Bovo flattens the spaces she shows us. She looks straight up to the sky, abstracting fabric, architecture, and the outside world all at once. In frame after frame she constructs a window into the infinite space beyond daily chores and narratives unraveling behind the many window shutters.

Bovo employs the abstracting quality of her medium to give us the openness of courtyards, or, as in the series "Grisailles" (2010), to construct a more claustrophobic space. Here the childlike act of looking straight up offers not a window into the deep recession of the sky, but instead an abruptly arrested view. She shows us the grey-

colored entryways of Second Empire buildings; their eclectic mix of earlier European styles is found overlaid with decades of alterations, or deformed by age and environment. In *Grisaille 215*, the gray of the ceiling gives way and flakes; electrical wire and gas pipes run along cornices whose cracks are visibly patched; a subsequent paint job covers the whole, pipes and all, but only reaches so high. The unevenness of the paint's edge made by hand snakes over the perfect geometry of the architecture. Bovo's photographs witness the passage of time in the buildings' deterioration, but also the recent human attempts, with rather fewer means than those who constructed these buildings, to modernize and maintain these communal spaces. And in several of the photographs,³ we see evidence of actions less considered: prints made by soccer balls, marks born of the indifference and boredom of childhood, pepper the ceiling.

Although urban life is at the center of much of her work, Bovo does not limit herself to depicting the city. In "Jours blancs" (2012), the photographer takes us to the open environs of a Norwegian beach. Swaths of sky and sand line narrower strips of sea; three horizontal bands economically convey a landscape. These photographs were made in the stillness of night on the Lofoten Islands during the summer season when the sun never sets. In the weeks absent of darkness one can lose all sense of natural rhythm.⁴ And while the beach is subject to an incredible focus, in which each individual grain of sand seems visible, the water is eerily

smooth, ebbs and flows of waves lost to the camera's long exposure.

But even in this endless Arctic sunshine can be found the remains of urbanized life. In *Jours blancs, 2h17*, the beach is marked with footsteps as well as cans, bottles, and wrappers—either discarded here or washed up by the water. Just as painters of the Dutch Golden Age secreted flies into lush still-lives to remind their viewers of their own mortality, Bovo's camera finds trash in a twilit and supposedly remote natural landscape. Even to the edge of this otherworldly sea, the traces of commerce have followed us.

With the Lofoten photographs, we find ourselves staring into a new set of limits: the edge of the inhabitable world, perhaps, or the representational abilities of a photographer far from home, remote from the world she knows best. Looking out into the blurred wash of sea and sky, the infinite recess of the "Cours intérieures" becomes in the Lofoten pictures just another wall—an infinitude that is at the same time containment. If, in the "Jours blancs" indefinite recession becomes constrictive, in the "Cours intérieures" it is the image of openness, the utopian possibility of difference that persists, even in a state of everyday imprisonment.

Meeting basic needs, after all, can be time consuming, especially for working class and immigrant communities, made up of people with variable legal status who must face barriers often invisible to the rest of us. "La voie de chemin de fer" and "Grisailles" are full of such reminders on their very surface, depicting

traces of the lives that are contained within built environments. But if the everyday dispossessions of urban life are a constant presence in Bovo's work, the open sky of a courtyard might still promise some extension beyond its bounds. This implicit promise might extend, too, to the repeated discovery of form in the urban realities her photographs describe: a promise still envisionable at the center of things, from La Joliette to Lofoten to the Romani camp—which must, of necessity, be constructed of everyday materials and gestures, must somehow be made to emerge from them as found.

•

In late 2013, the photographer traveled to Algeria for the first time. "I wanted to see Algiers because it is very close to France," she reflects on the city located just over an hour south of Marseilles by plane. "I wanted to experience it because of history, and because of our countries' relationship."⁵ There she trained her camera on a series of identical balconies, and onto the world on which they open.

The framing device used in "Alger" (2013) is repeated in each case: monochromatic walls painted in pastel hues meet a patterned tile floor finished with black baseboards. Domestic space opens onto composition: a flat vertical view of the city. The wooden doors open inward toward us, giving access to a small balcony with low wrought-iron railing. Each interior is devoid of domestic objects—the rooms are stripped bare of clues that might suggest a life. Instead, life is

3. See for instance *Grisaille 217*.

4. Conversation with the artist.

5. Conversation with the artist. Marseilles is a diverse city with, among other groups, an especially large Algerian immigrant population that counts several generations. See Christopher Dickey, "Marseille's Melting Pot," National Geographic, March 2012.

glimpsed beyond these rooms in which we stand: more balconies across the way fill the frame, each carrying its own narratives, and conveying a sort of reciprocity impossible to imagine in the photographs of Marseilles. These views convey a densely populated urban life, and, in their repetition through an open door, suggest the possibility of a shared experience of the city. Here the dialectic of urbanism and escape, imprisonment and uncontainment, suddenly seems very far off. In Algiers, Bovo is able to picture a world in which the confinement of photographic space can coexist with real space in time.

LA PART INVISIBLE

Mouna Mekouar
Commissaire et critique d'art

1. Propos recueillis lors de mes conversations avec l'artiste.

Ce qui m'intéresse, c'est moins l'architecture que la façon dont elle est vécue¹.

De ses promenades dans Marseille, de ses dérives à travers ses territoires, Marie Bovo, pressée de réinventer la réalité urbaine, devine et débusque des zones intermédiaires. Ce sont des zones en mutation géographique et sociale, des édifices et des maisons à l'existence précaire et transitoire. Avec la photographie et selon des points de vue inédits, elle en révèle l'existence et met en lumière la part invisible et pourtant bien réelle de leur dimension culturelle et sociale. En effet, Marie Bovo ne traite pas directement de l'architecture, mais des processus qui débordent de l'objet et de la forme; c'est pourquoi, attentive au contexte urbain, son intérêt se porte avant tout non pas sur le bâti, mais sur l'espace qu'il contient, sur la spatialisation des formes qui s'y opère. Elle joue de l'accumulation et de la fragmentation, de la partition et de l'extension de ces espaces pour créer des dispositifs, des paysages mentaux, invitant à de nouvelles expériences. Ainsi propose-t-elle une «esthétique de l'existence», dans laquelle architecture et quotidien ne sont pas séparés. Son travail touche, dans chacune de ses œuvres, à ce qui peut apparaître comme étant la base de toute pratique artistique, mais qui est rarement atteint : l'expression d'une émotion, l'expérience d'un territoire, la mise en tension de la mémoire.

Cette dynamique introspective et temporelle se traduit visuellement par la répétition d'un même motif à des intervalles de temps différents.

Elle crée dans chaque série des images isolées, d'une grande stabilité formelle. La répétition et la différence construisent l'élément essentiel de son travail. En jouant de cette variation sur un même thème, la photographe met tout en œuvre pour sculpter et réifier, par les jeux de lumière, le sujet photographié. Chacune de ces séries est en effet modelée et recomposée par la lumière selon des unités temporelles précises. 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.

Marie Bovo propose des images qui agissent comme les séquences d'un film irréel. Ainsi met-elle en relation des photographies de paysages extérieurs et réels avec les paysages intérieurs fabriqués par ses images. Ces dernières deviennent des espaces de contemplation et de méditation. Elle transfigure notre expérience du monde, et métamorphose symboliquement notre environnement en théâtralisant les lieux les plus simples, les plus humbles. Elle donne à voir les traces et les figures du dialogue qu'entretient l'homme avec son environnement en jouant sur les jeux de déplacement entre privé et public, entre intérieur et extérieur, entre espaces en déshérence et lieux récemment construits. En explorant ces chiasmes, elle crée des espaces interstitiels inscrits dans l'ici et maintenant, des lieux traversés et pris dans un temps qui n'est plus évolutif ou linéaire, mais disséminatoire.

Elle offre une lecture croisée où chaque espace, chaque temps, éclaire l'autre et lui apporte

matière à se révéler et à se clarifier. C'est aussi et surtout une réflexion sur le temps, et par extension sur l'espace et l'infini, que Marie Bovo ne cesse de soulever depuis son émergence comme artiste au début des années 2000.

-

«Cours intérieures» est une série postérieure; c'est encore un espace intermédiaire entre la rue et la maison, mais on est au fond du «puits» et c'est à Marseille, quai de la Joliette, dans la zone portuaire des départs pour l'Algérie. Les photographies ont été réalisées entre la fin 2008 et le début 2010, un cycle complet au jour le jour et à des moments différents. Je fréquentais ces cours avant d'y travailler, et mon réflexe en y pénétrant était toujours le même : lever la tête vers le ciel; c'est comme ça que la série est née. J'ai orienté l'objectif de la chambre photographique vers le haut, j'ai cadré l'ensemble, depuis les premiers étages jusqu'au toit, jusqu'au ciel, en particulier le réseau de cordes qui par un système de poulies lie les façades entre elles et sur lequel sont suspendus les vêtements, les linges qui sèchent².

2. Marie Bovo, « Entretien avec Régis Durand », in *Sitio*, Éditions kamel mennour, Paris, 2010, p. 8.

Dans cet ensemble de photographies, Marie Bovo braque son objectif vers le ciel, vers la lumière. Par cet effet de contre-plongée, elle réoriente la perception de ces cours intérieures situées au cœur des bâtiments. Elle en reformule la lecture, et décale les codes et fonctions de ces espaces. Avec cette dynamique, elle englobe dans un même mouvement le linge suspendu, les cordes et les murs qui constituent cette cour. Les cordes envahissent la cour, jusqu'aux murs,

puis au toit, et en chemin basculent et percent des avancées, traversent certains appartements, avant de rejaillir dans un rythme circulaire entre dedans et dehors. Elles composent une sorte d'excroissance qui champignonne à travers l'espace et parasite le bâtiment. Précaire et éphémère, cette greffe forme une nouvelle structure qui se loge désormais dans la première. Nouvelle strate architecturale, elle modifie l'expérience du lieu, elle en perturbe l'appréhension et le révèle autrement. Ainsi, cette perturbation entropique de l'architecture—celle de la mutation incessante des cordes et de la propagation du linge—agit comme une métastase qui opère dans le temps et dans l'espace.

Dentelle fragile et précieuse ou ossature proliférant dangereusement, elle impose une autre spatialisation. Le regard est désormais stimulé par des jeux de lignes, des écarts, des diagonales inattendues. Ce qui donne l'impression d'une structure mouvante. Or ce mouvement centrifuge provoque une sensation cinétique qui soulève littéralement le bâtiment de son inertie. Il en résulte une impression d'instantané. Marie Bovo revendique avec ses images une révolte de l'instable sur le fixe, du suggéré sur l'établi. Dans une volonté constante de décalage, elle construit ses images par contraste : l'éphémère face au pérenne, la mobilité face à l'immuable, l'inattendu face à l'ordre. À l'architecture pérenne, reliquat de l'histoire, répondent désormais la fragilité de l'installation et la précarité des vêtements suspendus.

Or la présence des vêtements évoque en creux la présence de corps absents. «Le linge, qui est

un élément de vie intime et humble, apparaît comme en lévitation. Il acquiert une présence à part entière³» explique l'artiste. Le geste simple de suspendre son linge, ce geste de poésie, évoque en effet ce qui est en nous et plus qu'en nous, c'est-à-dire le mystère d'être. Ainsi cette poétique des corps répond, par un effet de réciprocité, à «la poétique de l'espace» que déploie Marie Bovo dans ses images.

-

J'ai commencé les «Grisailles» fin 2009 alors que je travaillais encore sur les «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. [...] Les cours intérieures représentaient à ce moment-là pour moi des 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 départs 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 constat⁴.

Marie Bovo remplace ici le ciel des cours intérieures par des plafonds et des moulures, les murs extérieurs des cours par les murs intérieurs des corridors. Par ce basculement, les images perdent la mesure de l'espace au sens où elles ne relèvent plus d'une structure architectonique. En effet, l'artiste repousse et déstructure par ce jeu de cadrage les limites architecturales, pour aboutir à un champ ouvert sans directions ni repères fixes. Figures sans cadre, ces images qui font désormais fusionner en un seul geste volume et surface jouent autant sur les vides que sur les espaces interstitiels. Le mur est désormais considéré pour sa surface extérieure. Il perd toute sa pesanteur. Il n'est plus que mutation, alternance d'ombres et de lumières, mais aussi écriture. Matière cicatricielle, cette écriture est faite de ratures et de graffitis, d'empreintes et de traces. À la peinture écaillée et aux décors en stuc se superposent les câbles électriques, les gaines, les tuyaux, mais aussi les traces de ballons. Feuilleté de réseaux et de lignes, de tracés et d'axes nomades, les photographies proposent une lecture horizontale du temps, où toutes les temporalités de représentation et d'énonciation sont visibles simultanément. Ces images convoquent, avec des variations et des constantes, des temps forts et des silences, différentes phases de l'histoire du bâtiment. Ce temps archéologique, ce faisceau mouvant de temporalités d'où l'immobilité rayonne, porte en elle un imaginaire qui révèle *a posteriori* la richesse de ces espaces négligés. Ce sont de

3. Propos recueillis lors de mes conversations avec l'artiste.

4. Marie Bovo, *ibid*, p. 9.

véritables espaces d'échanges et de rêveries. Avec les photographies de Marie Bovo, ils existent dans le monde en même temps qu'ils deviennent eux-mêmes « mondes ».

-

*Intitulée «La voie de chemin de fer», cette série photographique est consacrée à un camp rom installé sur une voie désaffectée à Marseille. J'ai photographié ce camp depuis un pont : ce qui a donné cette vue plongeante, et a transformé ce dernier en une surface plane, une sorte de tapis ou de collage en deux dimensions. Ce que arriva d'ailleurs, quelques semaines ou quelques mois plus tard, lorsque les bulldozers de la Ville vinrent le raser*⁵.

5 & 6. Propos recueillis lors de mes conversations avec l'artiste.

Sans agression et sans bruit, Marie Bovo perturbe, sur un mode au contraire légèrement subversif, l'ordre dur des architectures. Cette façon de créer sur et avec, en procédant par accumulation et en forçant les perspectives, est terriblement efficace. Il s'agit pour elle de révéler, avec ces différents processus, l'éphémère dans la fixité architecturale. Ce sens aigu de la mémoire des lieux, cette transformation en continu des architectures, cette volonté d'effacer toutes limites entre intérieur et extérieur, entre public et privé, cette sensibilité pour des espaces simples et ordinaires, toutes ces caractéristiques se retrouvent dans «La voie de chemin de fer». On y retrouve son goût pour les espaces urbains hybrides, abandonnés, interlopes. C'est en effet un terrain vague traversé par une voie ferrée, abandonnée et désaffectée, située à la périphérie

de Marseille, qui retient ici son attention. « Cette bande de terrain m'intéressait, explique-t-elle, à cause de sa non-définition. C'est un *no man's land* perdu. À l'écart de toute habitation, elle était uniquement visible d'un pont⁶. »

Avec son accumulation de planches et de tapis, de chaises et de vêtements rejetés par la ville puis récupérés et réassemblés dans un apparent désordre, ce campement évoque le dénuement des gens du voyage. Architecture démunie, forme ambiguë nichée à la périphérie, ce contre-espace se greffe à la ville comme une enveloppe parasitaire. Ainsi, ces images intègrent la singularité et la précarité de cette fissure urbaine tout en actualisant son contenu social. Construit, démantelé, encore construit puis démantelé à nouveau, il est perçu comme une parenthèse entre deux temps ; le temps de sa création et le temps de sa destruction. Frappée par cette impermanence, ce mouvement incessant, Marie Bovo décide de le photographier dans l'immobilité de la nuit. À des heures précises elle souligne le réseau de constructions qui le constituent, et le faisceau des différentes temporalités qui se déposent, comme des sédiments, à chaque prise de vue. Dans ce paysage saturé de temps, la photographe médite sur la répétition des jours et des nuits tout en suggérant sa disparition future. Le passage d'une heure à l'autre à la prise de vue symbolise à la fois opposition et frontière. Marie Bovo définit ainsi l'essence d'une vie en sursis, en attente, sous la menace continue, énigmatique, de l'issue fatale de son démantèlement. Ainsi abandonné à son destin, cet abri ne va survivre que dans un temps éphémère. Forme brève, il est à l'évidence un objet poétique, un haïku d'architecture.

7. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* (1957), PUF, Paris, 1994, p. 19.

-

Précaire et fragile, ce refuge est en puissance un rêve de maison. Il témoigne de cette « rêverie d'habiter des lieux inhabitables⁷ », et dont Marie Bovo révèle le *genius loci*.

*Il n'y a pas de continuité entre l'intérieur et l'extérieur à Alger, j'avais le sentiment de deux choses totalement distinctes, c'est pour cela que je parlais de black box et de minimalisme. Je crois que radicalement, y compris dans les photos que j'ai faites, on ne voit rien (si ce n'est des jeux de surfaces), en revanche il y a une circulation infinie des regards et même une circularité, comme dans les tragédies de Racine, tout le monde regarde tout le monde mais c'est caché. Et dans cette série, la lumière c'est la circulation des regards, d'où la mystique de l'électricité*⁸.

8. Propos recueillis lors de mes conversations avec l'artiste.

9. Henri Michaux, « L'espace aux ombres », *Nouvelles de l'étranger*, Éditions Mercure de France, Paris, 1952, p. 91.

De «Cours intérieures» à «Grisailles», de «La voie de chemin de fer» à «Alger», Marie Bovo détourne la logique de l'architecture. Celle-ci devient, à travers son objectif, l'instrument d'un retournement entre passé et présent, entre dehors et dedans, entre privé et public. L'artiste cherche ainsi à manifester son refus des situations figées, et à souligner la dimension cachée de ces espaces architecturaux : le temps. Son intervention à Alger n'est donc pas neutre. Elle déplace la fonction des fenêtres en l'inversant. Elles sont pensées ici comme des subversions. Loin de les considérer comme des ouvertures, la photographie les retourne comme une peau, donnant à voir leur intériorité. Elles se dressent dans ces images comme de vastes

parois délimitant des espaces intérieurs, vides et fermés.

Sans échappée et sans perspective, ces fenêtres semblent nous regarder dans une sorte de face-à-face iconique. Prises au piège par le cadre des fenêtres, les façades des immeubles proches sont comme dévisagées. 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 dehors/dedans. Or cette expérience du dehors dévoile sa profonde parenté avec celle du dedans car l'intérieur passe à l'extérieur tout en restant dedans. Choc visuel. Espaces qui tantôt s'entrechoquent, tantôt s'absorbent. Tension que souligne Henri Michaux lorsqu'il parle de cet « horrible en dedans-en dehors qu'est le vrai espace⁹ ». 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, entre dedans et dehors. Ces espaces désormais muets, ces lieux intérieurs appellent et interpellent la pensée. Celle-ci 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.

Ainsi, l'écriture photographique de Marie Bovo établit un rapport profond avec son environnement. Elle dévoile à travers ses vues d'Alger un monde intérieur. Un monde dans lequel le dedans et le dehors ne peuvent être séparés. Il y a, systématiquement, dans ces œuvres,

de l’extériorisation à partir du dedans et de l’intériorisation à partir du dehors. Elle joue ainsi de cette réciprocité pour sonder l’inexprimable et pour ouvrir des brèches atemporelles dans l’expérience contingente du monde. Il en est ainsi de ses paysages marins des îles Lofoten.

-

*J’ai passé dix jours aux Lofoten, la deuxième quinzaine de juillet. J’ai choisi sciemment cette période car j’étais fascinée par cette idée de jours sans fin. Une journée, 24 heures, c’est du jour et de la nuit, c’est de la lumière et de l’obscurité. C’est un des rythmes élémentaires que j’explore dans mes photos. Normalement, dix jours je dirais que c’est un peu court pour un séjour, mais je me sentais hors du temps aux Lofoten, comme perdue dans un labyrinthe où la nuit répète le jour. À cette époque de l’année il ne fait jamais nuit. Les ombres au sol étaient différentes. La mienne n’était pas comme d’habitude. On aurait dit un fantôme ou un ange. […] Au fond, je ne peux pas dire si j’ai passé dix jours ou un seul aux Lofoten. C’était peut-être ça finalement, un jour éternel*¹⁰.

«Jours blancs» évoque 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 propre 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 disparaître¹¹» 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 ces œuvres une sorte d’intemporalité esthétique. «J’ai passé des heures et des heures à observer le paysage, à chercher des nuances dans l’écume des vagues¹².» 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, à la chambre, pour faire advenir du paysage 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 suspendue, mais de continuer à dérouler leur présent sous nos yeux. Cette démarche confère au travail une complète intemporalité, tandis que le grand format semble répondre à la douceur et à l’immensité de la mer. Dans ce spectacle d’une nature à la beauté irréelle, dans cette impression d’infini temporel et spatial, Marie Bovo semble identifier la seule éternité réellement possible. Une éternité disponible ici et maintenant, dans ces moments de ravissement poétique. En ce sens : «Elle est retrouvée ! / Quoi? l’éternité. / C’est la mer mêlée / Au soleil¹³.»

C’est donc une «mer toujours recommencée», inachevée et inachevable, qu’elle photographie. Une mer qui advient par la lumière 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, opérant des allers-retours entre monde intérieur et réalité.

-

*Ce qui émerge est déjà si étonnant… À certains moments, c’est la réalité qui est irréelle*¹⁴.

Photographeier, pour Marie Bovo, c’est utiliser l’espace pour l’habiter physiquement, mais aussi pour l’occuper mentalement. En effet, elle fait appel à la mémoire individuelle et collective, mais aussi joue de notre expérience et de notre imaginaire pour enregistrer le temps. Qu’il s’agisse de Marseille, d’Alger ou des Lofoten, Marie Bovo pervertit les arts de l’espace en faisant surgir la dimension cachée du temps. Entre dissonance et consonance, elle fait surgir de ces installations le silence d’un présent, à la fois éternellement éphémère mais aussi cumulatif. L’ici et maintenant se reflète désormais dans un jeu de miroirs où passé, présent, futur convergent et se trouvent saisis entre deux temps.

C’est ainsi que l’artiste manifeste sans relâche, tout au long de son travail, sa préoccupation pour les questions de temps. L’espace est à ses yeux une forme de temps, et donc accumuler de l’espace ou du temps revient à effectuer la

^[10] Marie Bovo en conversation avec Zeke Turner, in « Spaces outside

^[11] time », Different Lights Lofoten, Teknisk Industri AS, Oslo, 2013, n. p.

^[12] 11. Propos recueillis lors de mes conversations avec l’artiste.

^[13] 12. Marie Bovo, ibid.

^[14] 13. Arthur Rimbaud, « Alchimie du verbe », Délires II, Une saison en enfer (1873), in Œuvres, Éditions Bordas, Paris, 1991, p. 232-233.

THE INVISIBLE FACE

Mouna Mekouar
Curator and Art Critic

1. Conversations with Marie Bovo.

*What interests me is not so much architecture
as the way in which it is experienced.¹*

Walking around Marseilles, drifting through these territories, Marie Bovo, in a rush to reinvent urban reality, discerns and uncovers intermediary zones. These are zones undergoing geographic and social mutation, buildings and houses the existence of which is precarious and transitory. With her camera and from undiscovered points of view, she reveals their existence and brings to light the invisible and yet thoroughly real face of their cultural and social dimension. Indeed, Marie Bovo does not deal directly with architecture but rather with the processes overflowing the object and its form; this is why, attentive to the urban context, she directs her interest above all not at the “built” in the built environment, but at the space that contains it, at the spatialisation of forms at work in this containment. She plays with accumulation and fragmentation, with the partition and extension of these spaces, in order to create apparatuses, mental landscapes that draw the viewer into new experiences. In this way, she offers us an “aesthetic of existence” in which architecture and the everyday are not separate. In every one of her works, she touches on that which can appear to be the ground of all artistic practice, but which is rarely reached: the expression of an emotion, the experience of a territory, the high wire of memory.

This introspective and temporal dynamic is carried over visually through the repetition of a single motif at different times of the day.

Repetition and difference together make for the essential element of her work. Playing with this variation on a single theme, the photographer brings everything to bear upon the way the movement of light sculpts and reifies the photographed subject. Indeed, each series is modelled and recomposed by light within the bounds of precise units of time. The effect is reinforced by the rules of presentation: the clean, austere craftsmanship, the refusal of the anecdotal, the format and the angles she chooses. Marie Bovo offers us images that behave like the sequences of an unreal film. Thus she places photographs of real, exterior landscapes in relation with the interior landscapes fabricated by her images. These images become spaces of contemplation and meditation. She transfigures our experience of the world, and symbolically metamorphoses our environment by making theatrical the simplest, humblest places. She shows us the traces and figures of the dialogue that man carries on with his environment, as she sets up a play of displacement between the private and the public, between the interior and the exterior, between abandoned spaces and places recently built. Exploring these chiasma, she creates interstitial spaces inscribed within the here and now, places traversed by and caught up in a time that is no longer evolutionary or linear but rather disseminating.

She offers us a combined reading where each space, each time, throws light on the other, bringing to it matter with which to reveal and clarify itself. It is also and above all a reflection on time, and by extension on space and infinity,

a reflection Marie Bovo has carried out without interruption since emerging as an artist in the early 2000s.

•

*A later series is the “Cours intérieures”—once again, it is an intermediary space between the road and the house, except that this one is at the bottom of a “well” and it is in Marseilles, quai de la Joliette, in the area of the port where boats leave for Algeria. The photographs were taken between the end of 2008 and the beginning of 2010, a complete cycle from one day to the next and at different hours. I got to know these courtyards before working there, and my reflex on entering was always the same: to lift my head up to sky—and that is how the series originated. I directed the camera lens upwards; I included everything in the composition, from the lower stories right up to the roof, up to the sky—in particular the network of ropes, which, by a system of pulleys, connects up the façades and from which clothes were hung.*²

2. Marie Bovo, “Interview with Régis Durand”, in *Sítio*, Éditions kamel mennour, Paris, 2010, p. 16.

In this group of photographs, Marie Bovo aims her lens at the sky, at the light. The effect of this low-angle view is to reorient our perception of the interior courtyards that are to be found at the heart of such buildings. She reformulates our reading of them, and puts their codes and functions out of joint. With this dynamic, in a single movement she takes in the hanging laundry, the lines and the walls that make up the

courtyard. The lines invade the courtyard, all the way to the walls, then to the roof, and on the way they swerve, throw themselves forward, traverse certain apartments, before shooting back out again in a circular rhythm between the inside and the outside. They make up a sort of excrescence that mushrooms through the space and parasitises the building. This precarious and ephemeral graft forms a new structure lodged from now on in the old. A new architectural layer, it modifies our experience of the place, perturbing the way we apprehend it and revealing it in a new light. This entropic disturbance of the architecture—that of the incessant mutation of the lines and the propagation of laundry—behaves like a sort of metastasis at work in time and space.

Fragile, precious lace or a dangerously proliferating structure, it imposes a different spatialisation on the viewer; her gaze is now stimulated by the play of lines, of gaps, of unexpected diagonals. It gives the impression of a moving structure. This centrifugal movement provokes a kinetic sensation that literally lifts the building out of its inertia. The result is an impression of instantaneousness. With these images, Marie Bovo makes a claim for a revolt of the instable over the stable, of the suggested over the established. In her constant drive towards discrepancy, she constructs images through contrast: the ephemeral next to the perennial, mobility next to the immobile, the unexpected next to order. Perennial architecture, relic of history, now finds a response in the fragility of the installation, and the precariousness of the hanging clothes.

3. Conversations with the artist.

4. Marie Bovo, *ibid.* p. 17.

The presence of these clothes evokes, in negative, the presence of absent bodies. “Laundry, which is a part of personal and humble life, appears as a levitation. It takes on a presence of its own,” the artist explains.³ Indeed, the simple gesture of hanging out the wash, this gesture of poetry, evokes that in us which is more than ourselves, the mystery of being. This poetics of bodies answers, through an effect of reciprocity, to “the poetics of space” Marie Bovo deploys in her images.

•

I began the “Grisailles” at the end of 2009, while I was still working on the “Cours intérieures”. There is a unity of place with the previous series: the location corresponds to the same neighbourhood and the same Haussmann-style buildings that have become working-class. [...] At the time, the cours intérieures for me represented icons, and in order to reach them, I passed through these sorts of corridors, passages with dual exits to the outside, whose walls were grey from floor to ceiling. In the past, it was customary to use this paint on the façades of palaces and houses: grey, because it stemmed from an imitation of statues made from marble and other types of stone. One can imagine that some of the layers of grey still visible are remnants of the original building, while other greys, presumably the most recent, although it is hard to judge given the state of the surface, seem to be of more recent manufacture. Dust, the dirt, small fires have added to these grey strata. That is

*how the project for a parallel series originated. These monochrome spaces coincided strangely with the definition of “grisailles”, and this photographic project found itself immediately linked to this observation.*⁴

Here, Marie Bovo replaces the sky of the interior courtyards with ceilings and mouldings, the exterior walls of the courtyards with the interior walls of the corridors. Thus tipped over into a new register, the images lose all measure of space, in the sense that they no longer obey the laws of architectural structure. Indeed, with her approach to framing, the artist expands and destructures architectural limits, ending up in an open field with neither direction nor fixed points of reference. Frameless figures, these images that fuse volume and surface within a single gesture play as much upon the void as with interstitial spaces. The wall is now considered for its exterior surface. It loses all weight. It becomes pure mutation, alternating shadow and light, but also writing. Scar-like matter, this writing is made of crossings-out and graffiti, of marks and traces. The flaking paint and stucco decorations are layered together with electrical wires, drains, pipes, but also the traces left by balls. Leaved through with lines and networks, with nomadic traces and axes, the photographs offer us a horizontal reading of time, where all the temporalities of representation and enunciation are visible at once. These images convoke, with variations and invariables, strong moments and moments of silence, different phases of the building’s history. This archaeological

time, this moving sheaf of temporalities from which immobility shines forth, carries in it an imaginary that reveals *a posteriori* the wealth of these neglected spaces. They are real spaces of dreams and exchange. With Marie Bovo's photographs, they exist in the world even as they themselves become "worlds".

•

*The photographic series called "La voie de chemin de fer" shows a Roma camp set up on top of an disused train track in Marseilles. I photographed this camp from a bridge, which gave this steep angle, and transformed the latter into a flat surface, a sort of carpet or two-dimensional collage. Which is what happened, by the way, a few weeks or months later, when the City bulldozers razed it to the ground.*⁵

5 & 6. Conversations with the artist.

Noiselessly and without aggression, Marie Bovo disturbs, in a subversive mode, the hard order of architectural structures. This way of creating on and with, methodically proceeding by accumulation and forcing perspectives, is terribly effective. For her it is a question of revealing, through these different processes, the ephemeral in architectural fixity. Her acute sense of the memory of places, her continual transformation of architectural forms, her desire to efface all limits between the inside and the outside, between public and private, her feeling for simple and ordinary spaces, all these characteristics are present in "La voie de chemin de fer". One finds her taste for hybrid, abandoned, interpolated

urban spaces. Indeed, what grabs her attention here is a vacant lot crossed by a train track, abandoned and disused, on the periphery of Marseille. "This strip of land interested me," she says, "because of its non-identification. It's a lost no man's land. Cut off from any habitation, it was only visible from a bridge."⁶

With its accumulation of boards and rugs, of chairs and clothes thrown out by the city, then recuperated and assembled in apparent disorder, this camp evokes the deprivation of the travelling people. A destitute architecture, an ambiguous form nested in the periphery, this counter-space grafts itself onto the city like a parasitic envelope. Thus, these images combine the singularity and precariousness of such an urban fissure even as they actualise its social content. Built up, demolished, built up again and again demolished, it is perceived as a parenthesis between two times, the time of its creation and the time of its destruction. Struck by this impermanence, this incessant movement, Marie Bovo decided to photograph it in the stillness of the night. At set times, she has underlined the network of constructions that make it up, and the sheaf of different temporalities that are deposited, like sediment, with each shot. In this time-saturated landscape, the photographer reflects on the repetition of days and nights, all the while suggesting its future disappearance. The passage from one hour to the next in the shot symbolises at once opposition and border. Marie Bovo defines the essence of a life in suspense, waiting, under the continual, enigmatic menace of the fatal

7. Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, trans. Maria Jolas, Orion Press, 1964, p. xxxiv.

•

outcome of its dismemberment. A short form, it is evidently a poetic object, an architectural haiku. Fragile and precarious, this refuge is the potential dream of a house. It bears witness to that "day-dreams of inhabiting these uninhabitable places," of which Marie Bovo reveals herself to be the *genius loci*.⁷

*There's no continuity between inside and outside in Algiers. I had the feeling of two distinctly different things, that's why I talked about the black box and minimalism. I think that radically, and this also in the photographs I took, you don't see anything (if not the play of surfaces); on the other hand, there's an infinite circulation of the gaze, even a circularity—like in Racine's tragedies, everyone is watching everyone else but it's hidden. And in this series, light is the circulation of the gaze, which is why electricity takes on this mystic aspect.*⁸

8. Conversations with the artist.

9. Henri Michaux, "L'espace aux ombres", *Nouvelles de l'étranger*, Paris, Mercure de France, 1952, p. 91.

From "Cours intérieures" to "Grisailles", from "La voie de chemin de fer" to "Alger", Marie Bovo twists architectural logic. Through her lens, this becomes the instrument of a switching between past and present, inside and outside, private and public. The artist attempts in this way to demonstrate her refusal of fixed situations, and to underline the hidden dimension of these architectural spaces: time. Her intervention in Algiers is not neutral. She displaces the windows' function by inverting it. They are thought of here as subversions. Far from thinking of them

as openings, the photograph turns them inside out like a skin, shows their interiority. They rise up in these images like so many vast partitions delimiting interior, empty, and closed spaces. Viewless and perspectiveless, these windows seem to look back at us in a kind of iconographic standoff. Trapped by the window frames, the façades of the nearby buildings are as if stared at. Thus the space functions as a mechanism encompassing the play of the gaze between here and over there, inside and outside. Open, the windows act on the interior space, inverting the relationship inside/outside. This experience of the outside unveils its deep relation to that of the inside, for the interior becomes the exterior even as it remains inside. A visual shock. Spaces that now clash, now absorb one another. A tension Henri Michaux underlines when he writes of that "horrible inside-outside which is real space".⁹ Emanating from this group is a theatrical and symbolic conception of space. This metaphoric conception—of a mental space at once fictive and experienced—invites the viewer to dive into a world, into an in-between, between presence and absence, between inside and outside. These now mute spaces, these interior places, call on and to thought. The latter seems to float. Time is paradoxically suspended. Still. Architectural vanities, these shots embody the limits between worlds, between the imaginary and reality, between the interior and the exterior.

In this way, Marie Bovo's photographic writing sets up a profound rapport with her environment. Through her shots of Algiers she unveils an interior world. A world in which the inside and

the outside cannot be separated. In these works one finds, systematically, exteriorisation from the inside and interiorisation from the outside. She plays with this reciprocity in order to sound the inexpressible and to open timeless breaches in the contingent experience of the world. This is the case with her seascapes from her stay on the Lofoten Islands.

•

*I spent ten days on the Lofoten Islands, the second half of July. I chose this period because I was fascinated by the idea of days without end. One day, 24 hours, it's day and night, it's light and darkness. It's one of the elementary rhythms that I explore in my photos. Usually, I'd say ten days is a bit short for a visit, but I felt outside of time on the Lofoten, as if I was lost in a labyrinth where night repeats the day. At this time of year, night never falls. The shadows on the ground were different. My own was not like it normally is. You would have said a ghost or an angel. [...] In the end, I can't say if I spent ten days or just one on the Lofoten Islands. Perhaps that's what it was, one endless day.*¹⁰

10. Marie Bovo in conversation with Zeke Turner, in "Spaces outside

time", *Different Lights Lofoten*, Teknisk Industri, AS, Oslo, 2013, n. p.

11. Conversations with the artist.

12. Marie Bovo, *ibid.*

“Jours blancs” [“White Days”, the title turns around the French expression for an all-nighter, a *nuît blanche*] evokes the brightness of the nights beyond the polar circle, that of Norway’s Lofoten Islands. This series produced to the rhythm of the midnight sun—this almost metaphysical night that belongs to the Nordic latitudes—fixes that rare phenomenon, the

endless day, that light that resists darkness. Water, air, light: the images invite us to plunge suddenly into elements that mix together and become confused with the horizon. These immense images with their white light, their rainbow-coloured nuances, are invariably photographed the same way, with an identical proportion of sky and sea, and at set times of the day. With these calming variations of white, the gaze seems to lose itself in the brightness of the Nordic night. “You go to the Lofoten Islands to disappear,” Marie Bovo explains.¹¹ These silent landscapes, apparently empty, strangely luminous and evanescent, transform themselves into spaces of contemplation and meditation. Alongside this, the beauty of the light and the peculiar softness of the colours lend these works a sort of aesthetic timelessness. “I spent hours and hours observing the landscape, looking for nuances in the sea foam,” Marie Bovo adds.¹² Her poetic experience of this polar world, of its borders, offers her the power of escaping time. She scrutinises it through the view camera, with a sure eye and at some length, so as to bring forth the density of the landscape. The landscape is no longer watched. It is sounded. These images give the impression not only of having been taken in the heart of suspended duration, but of continuing to unroll their present before our eyes. This process gives to the work a complete timelessness, while the large format seems to answer to the softness and the immensity of the sea. In this spectacle of natural surroundings of unreal beauty, in this impression of temporal and spatial infinity, Marie Bovo seems to identify the only eternity that is really possible.

13. Arthur Rimbaud,

A Season in Hell and Illuminations,

trans. Bertrand Mathieu,

BOA, 1991, p.41.

An eternity available here and now, in these moments of poetic rapture. In this sense, “It’s found again! / What? Eternity. / It’s the sun merging / With the sea.”¹³

It is then a “sea forever begun again”, unfinished and unfinishable, that she photographs. A sea coming out through light with the perpetual back and forth of flow and counterflow, of loss and recovery. It is also an inside sea. Visible and invisible, it overwhelms and escapes us. Without beginning or end, it floods and breaks over us, orchestrating passages between the interior world and reality.

•

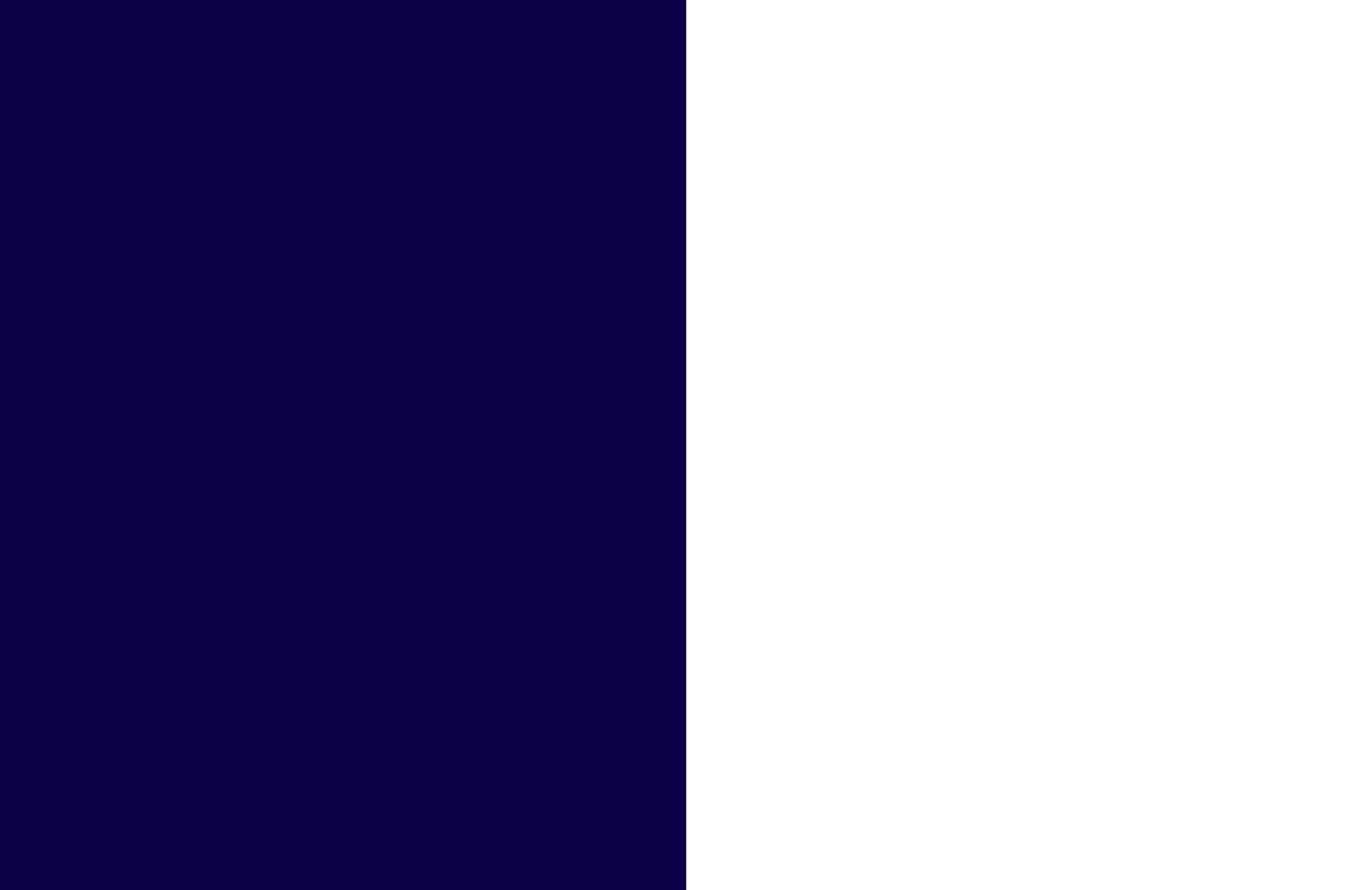
*What emerges is already so surprising... There are times when reality is what's unreal.*¹⁴

14. Marie Bovo, quoted in Sandro Piscopo-Reguieg “Série en cours”, *Art Magazine*, March-April 2012, p. 89.

For Marie Bovo, to take a photograph is to use space in order to physically inhabit it, but also in order to occupy it mentally. Indeed, she appeals to individual and collective memory, but also plays with our experience and our imaginary in order to record time. Whether in Marseilles, Algiers, or on the Lofoten Islands, Marie Bovo perverts the arts of space by making the hidden dimension of time emerge. Between dissonance and consonance, she causes these installations to release the silence of a present at once eternally ephemeral and cumulative. The here and now is reflected in a play of mirrors where past, present, and future converge and find themselves arrested between two times.

In this way, the artist relentlessly demonstrates throughout her work her preoccupation with

questions of time. Space in her eyes is a form of time, and so accumulating space or time comes down to the same operation. In these series, courtyards, walls, windows wait to enclose within their boundaries, emptied of almost all human presence, a little eternity. These places, metaphoric, allegorical, haunting and haunted, whose fundamental fragility is revealed at dawn and sunset, condense, through the absence of any living being, a world divided according to the mysteries of the day and the night. These images are a pretext for interlacing dreams in the fabric of time, fruit of her conception of the world. Each of these images is at once link and break, a fixed and moving unit, an ungraspable and limited figure. In the space opened up by her photographic writing, the series are neither completely alike nor completely different, but each is susceptible of exchanging in turn its documentary status for that of fiction.



ДОМ

Photographies couleur / Color prints
120 x 150 cm





Dom 16



Dom 15



Dom 18



Dom 11



Dom 17



Dom 6



Dom 13



Dom 19



Dom 10



Dom 19



Dom 8

PRÉDATEUR, LA DANSE DE L'OURS

Vidéo / Video
12 min 30 s





Vues d'exposition / Exhibition views

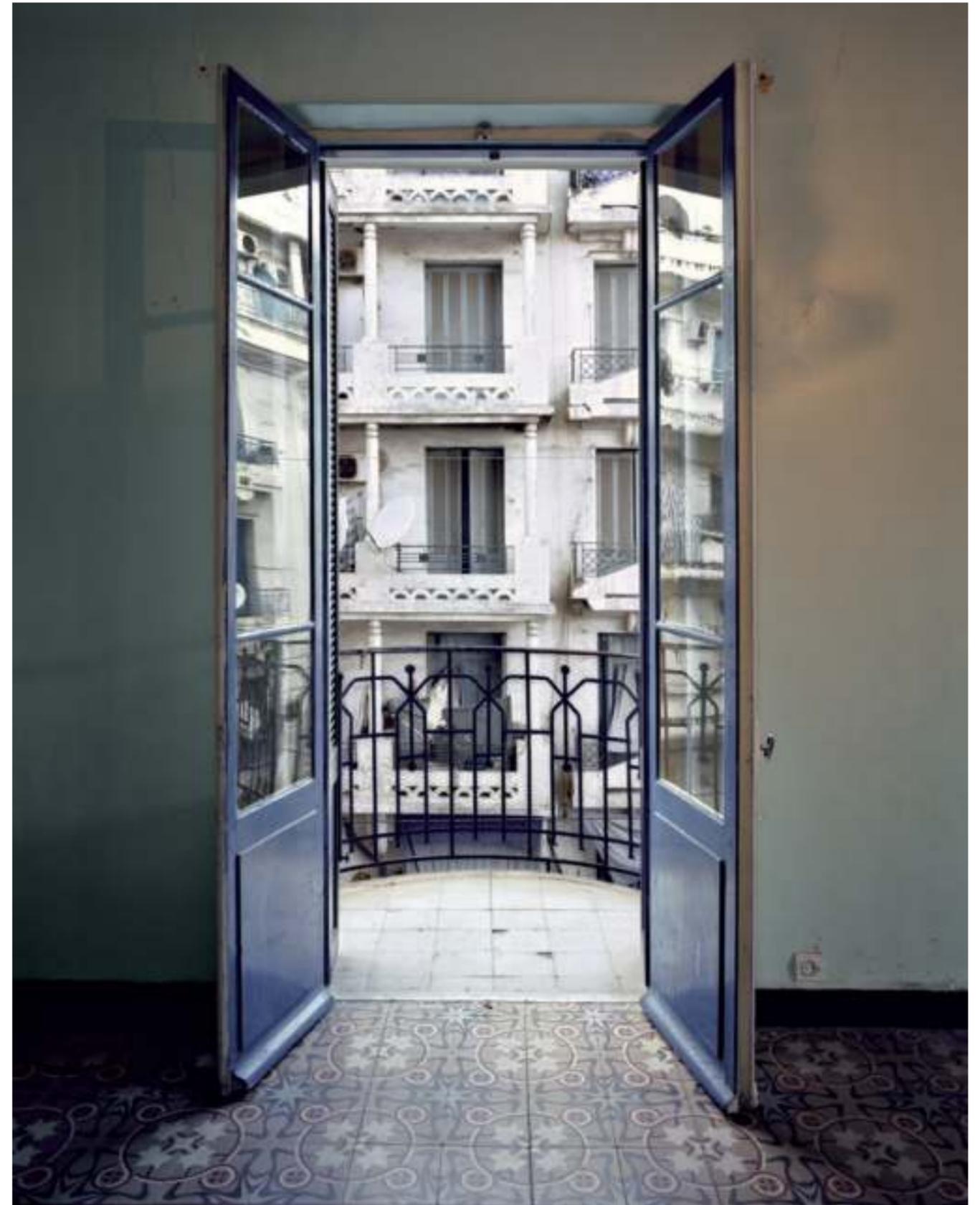


«La Danse de l'Ours», FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille, 2015



ALGER

Photographies couleur / Color prints
150 x 120 cm
Avec le soutien de / With the support of
aria (artist residency in algiers)

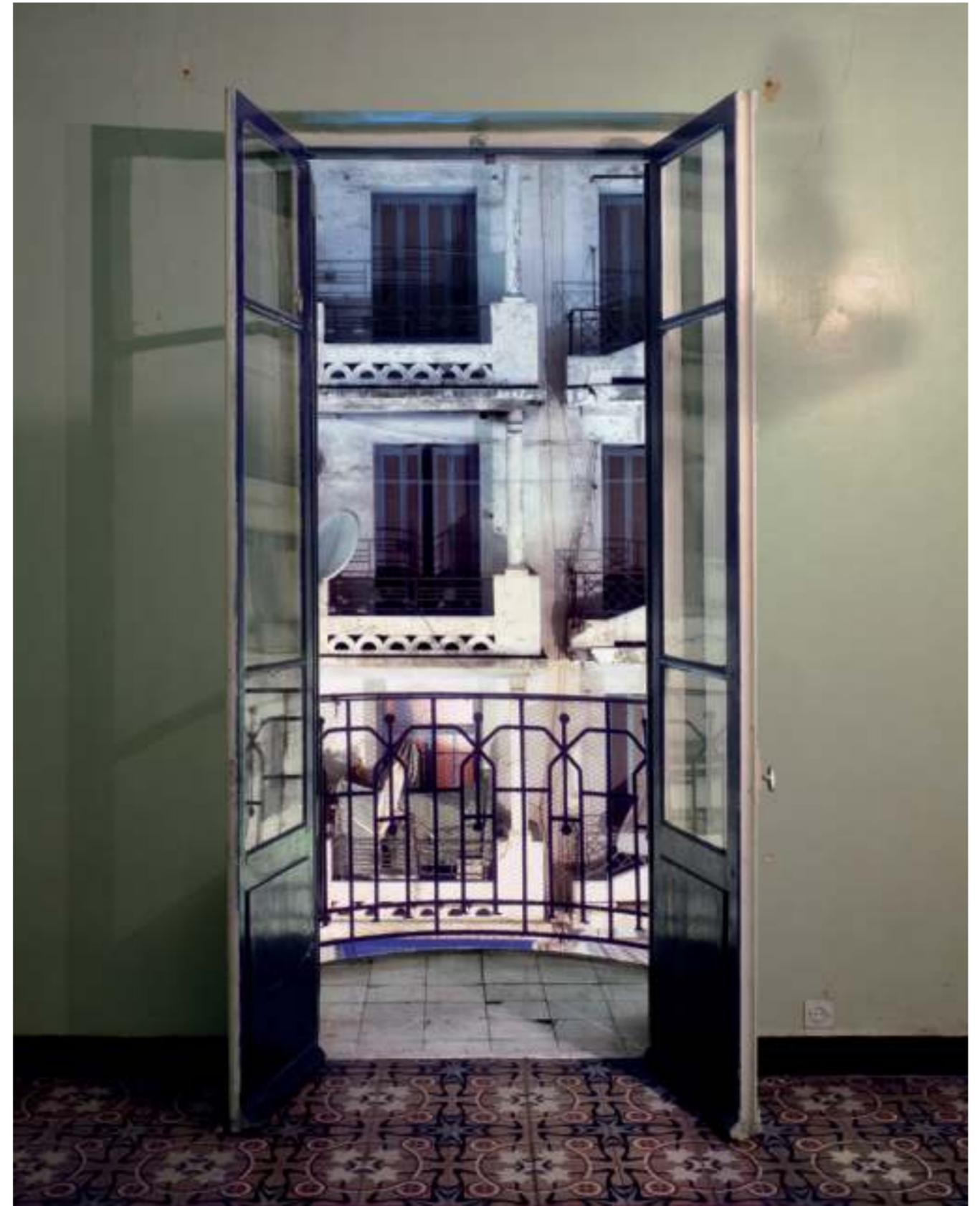




Alger, 19h11, le 4 novembre 2013



Alger, 21h06, le 4 novembre 2013



Alger, 21h49, le 6 novembre 2013



Alger, 17h43, le 3 novembre 2013



Alger, 19h21, le 4 novembre 2013



Alger, 18h17, le 7 novembre 2013



Alger, 20h55, le 7 novembre 2013



Alger, 18h37, le 3 novembre 2013



Alger, 18h59, le 2 novembre 2013



Alger, 22h05, le 9 novembre 2013



Alger, 0h14, le 9 novembre 2013



Alger, 18h10, le 4 novembre 2013



Alger, 18h46, le 3 novembre 2013



Alger, 20h12, le 2 novembre 2013



Alger, 18h08, le 9 novembre 2013



Alger, 16h45, le 2 novembre 2013



Alger, 22h, le 2 novembre 2013



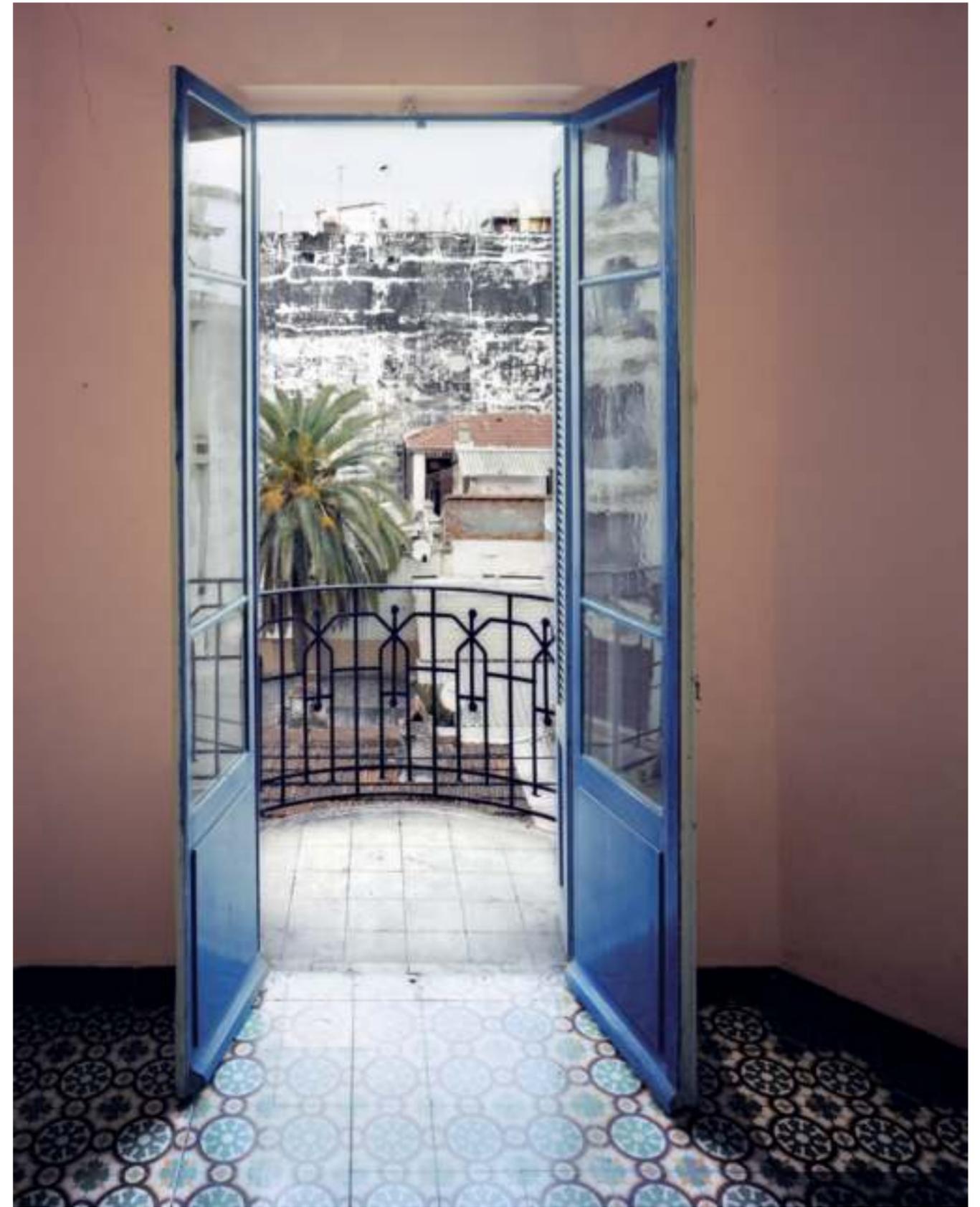
Alger, 23h12, le 7 novembre 2013



Alger, 17h40, le 8 novembre 2013



Alger, 17h26, le 3 novembre 2013



Alger, 17h37, le 9 novembre 2013



Alger, 19h08, le 7 novembre 2013



Alger, 17h30, le 8 novembre 2013



Alger, 17h22, le 3 novembre 2013



Alger, 16h42, le 6 novembre 2013



Alger, 17h59, le 9 novembre 2013



Alger, 23h18, le 9 novembre 2013



Alger, 22h34, le 3 novembre 2013



Alger, 18h24, le 7 novembre 2013

Vues d'expositions / Exhibitions views



«Alger, jours blancs», kamel mennour, Paris, 2014



« La Danse de l'Ours », FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille, 2015



«Alger», OSL contemporary, Oslo, 2015

JOURS BLANCS

Photographies couleur / Color prints
130 x 162 cm











Jours blancs, 4h15



Jours blancs, 2h17





Jours blancs, 23h57



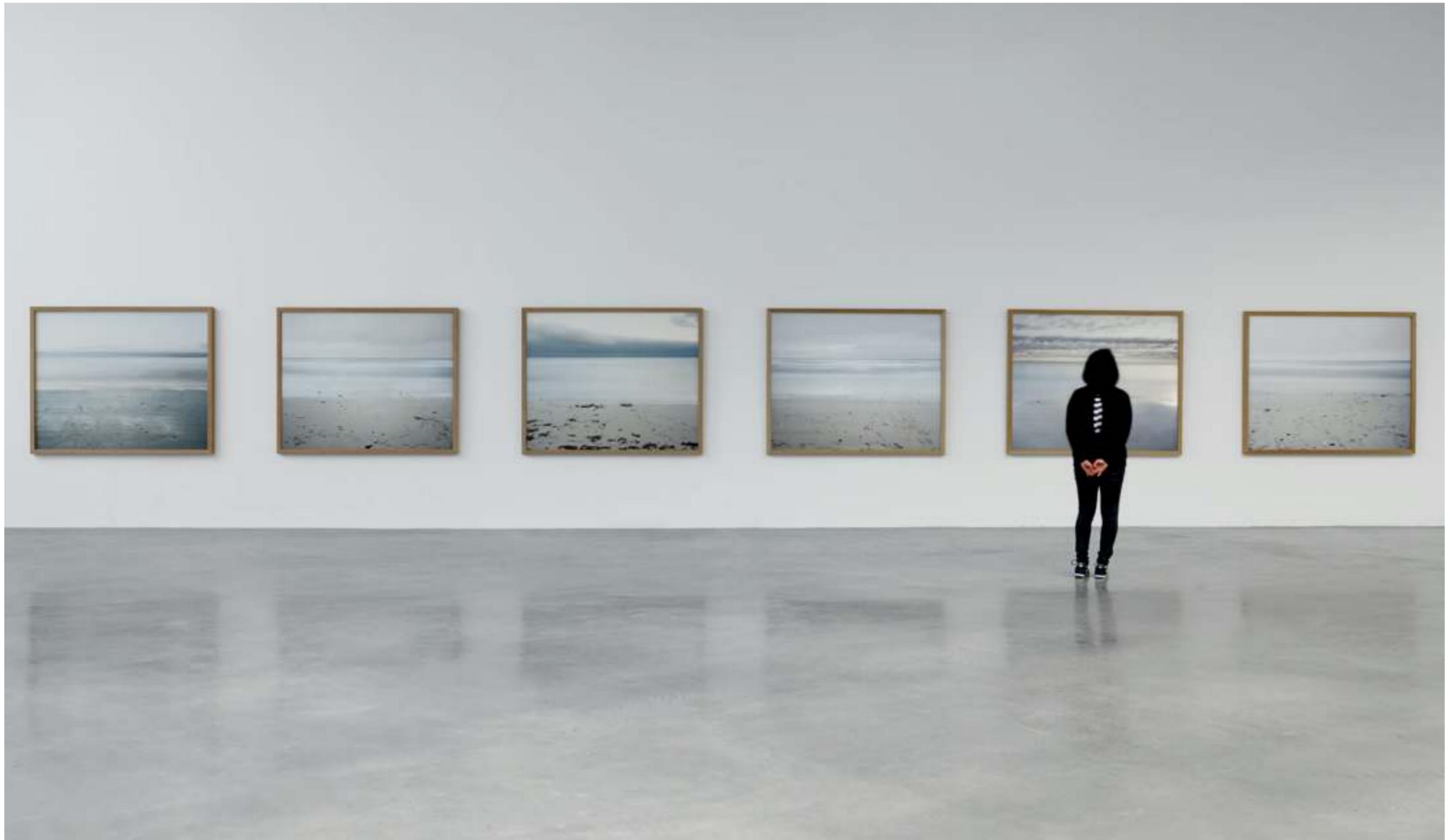
Vues d'expositions / Exhibitions views



«Alger, jours blancs», kamel mennour, Paris, 2014



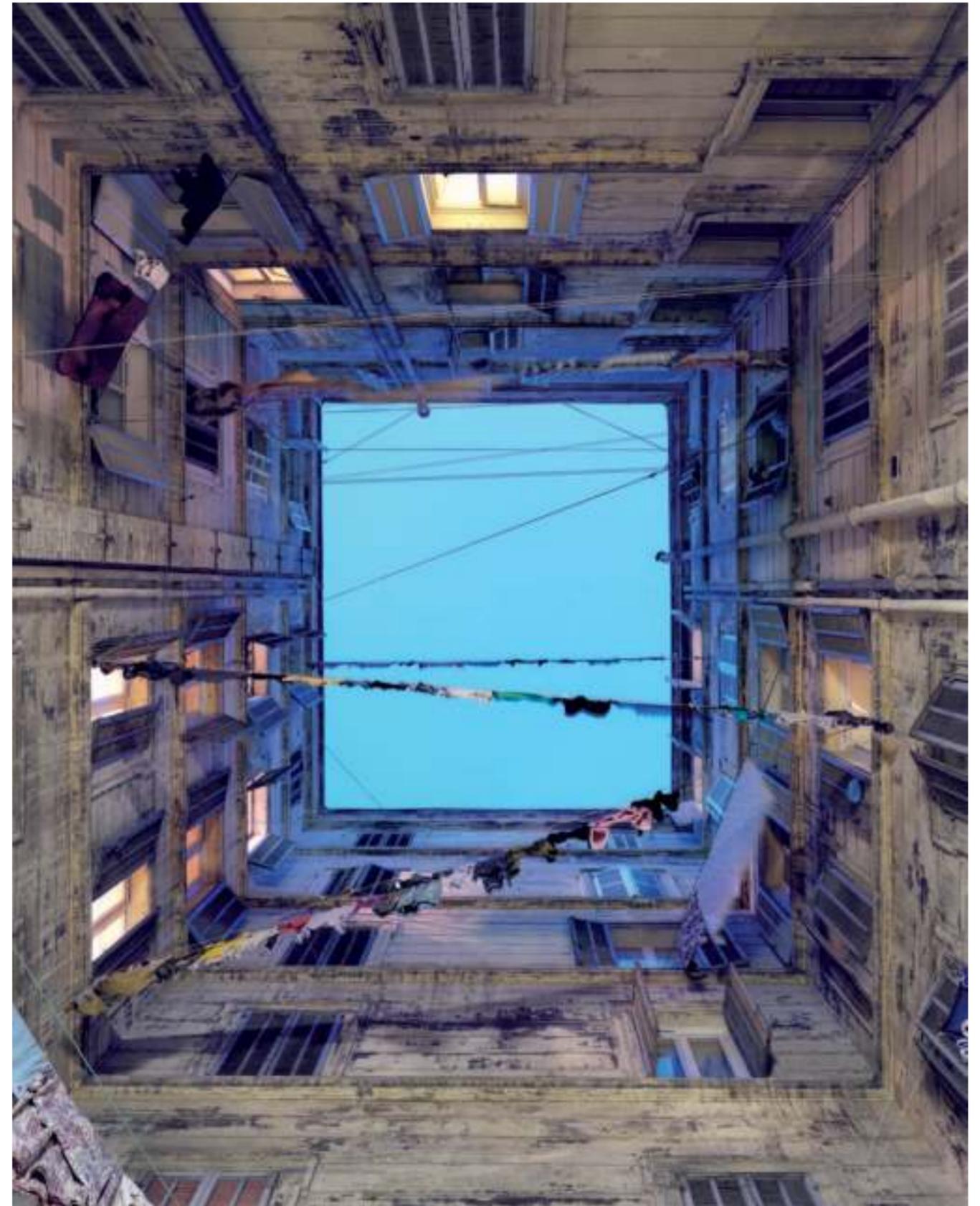
«Different Lights», KaviarFactory, Henningsvær, Lofoten, 2013



« La Danse de l'Ours », FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille, 2015

COURS INTÉRIEURES

Photographies couleur / Color prints
152 x 120 cm





Cour intérieure, 9 août 2009



Cour intérieure, 14 mars 2009



Cour intérieure, 19 janvier 2009



Cour intérieure, 14 novembre 2009



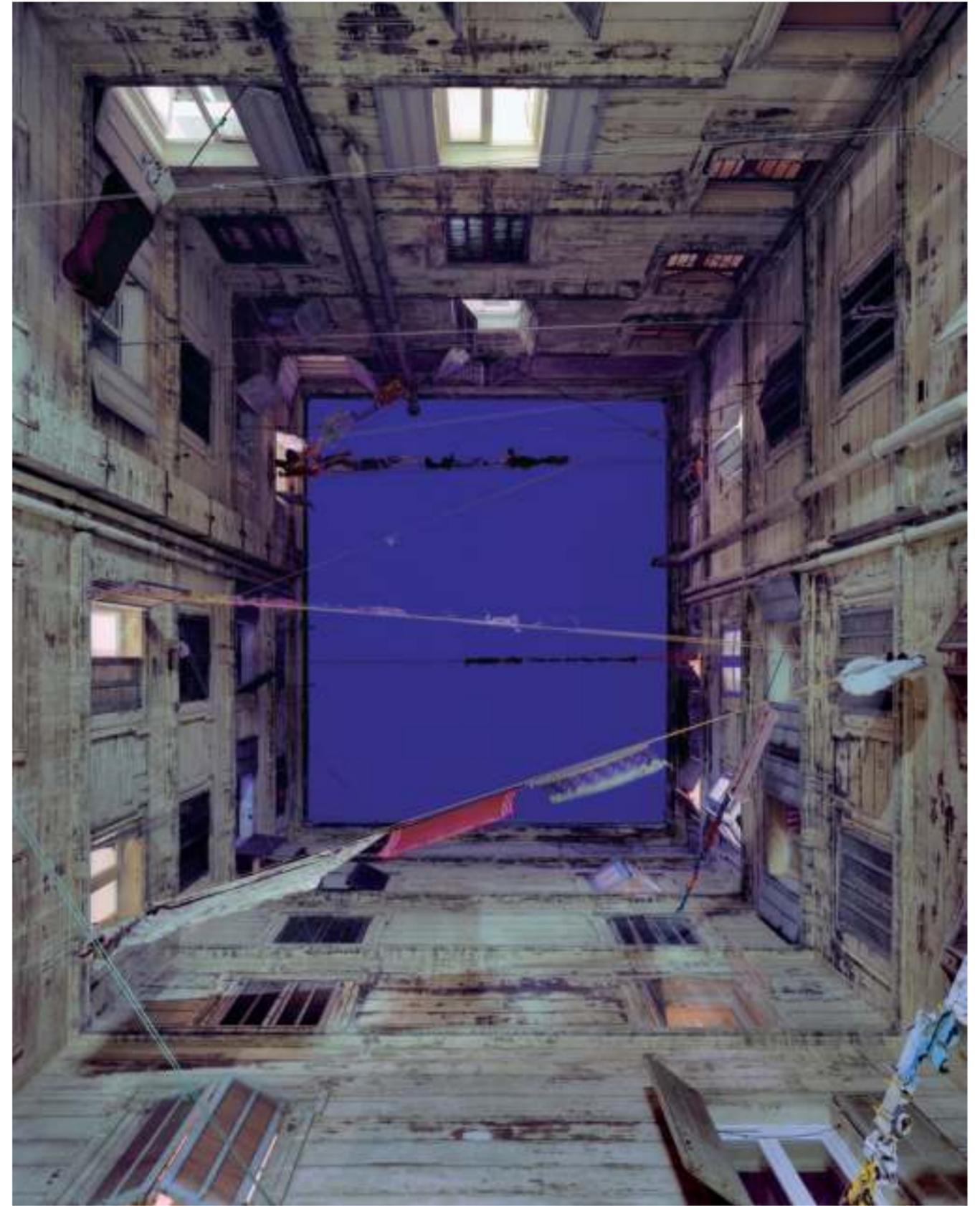
Cour intérieure, 5 décembre 2009



Cour intérieure, 28 décembre 2009



Cour intérieure, 29 octobre 2009



Cour intérieure, 29 décembre 2009

Vues d'expositions / Exhibitions views



«the sea is my land, Artisti dal Mediterraneo», Triennale de Milan, 2014



« La Danse de l'Ours », FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille, 2015

GRISAILLES

Photographies couleur / Color prints
165 x 130 cm





Grisaille 121



Grisaille 213



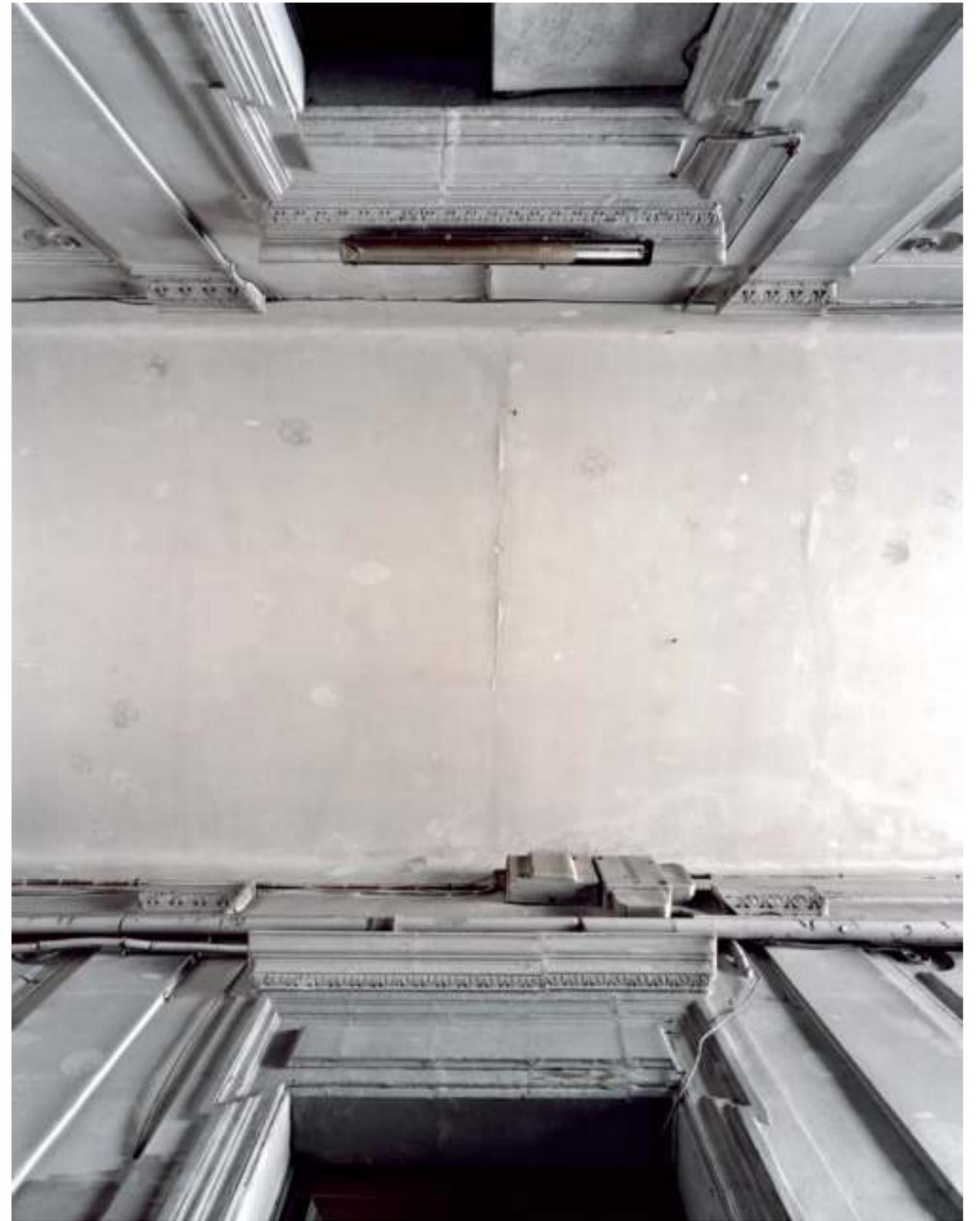
Grisaille 215



Grisaille 125



Grisaille 223



Grisaille 217

Vues d'expositions / Exhibitions views



« Grisailles | Cours Intérieures », OSL contemporary, Oslo, 2012



«Grisailles», kamel mennour, Paris, 2011



« La Danse de l'Ours », FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille, 2015

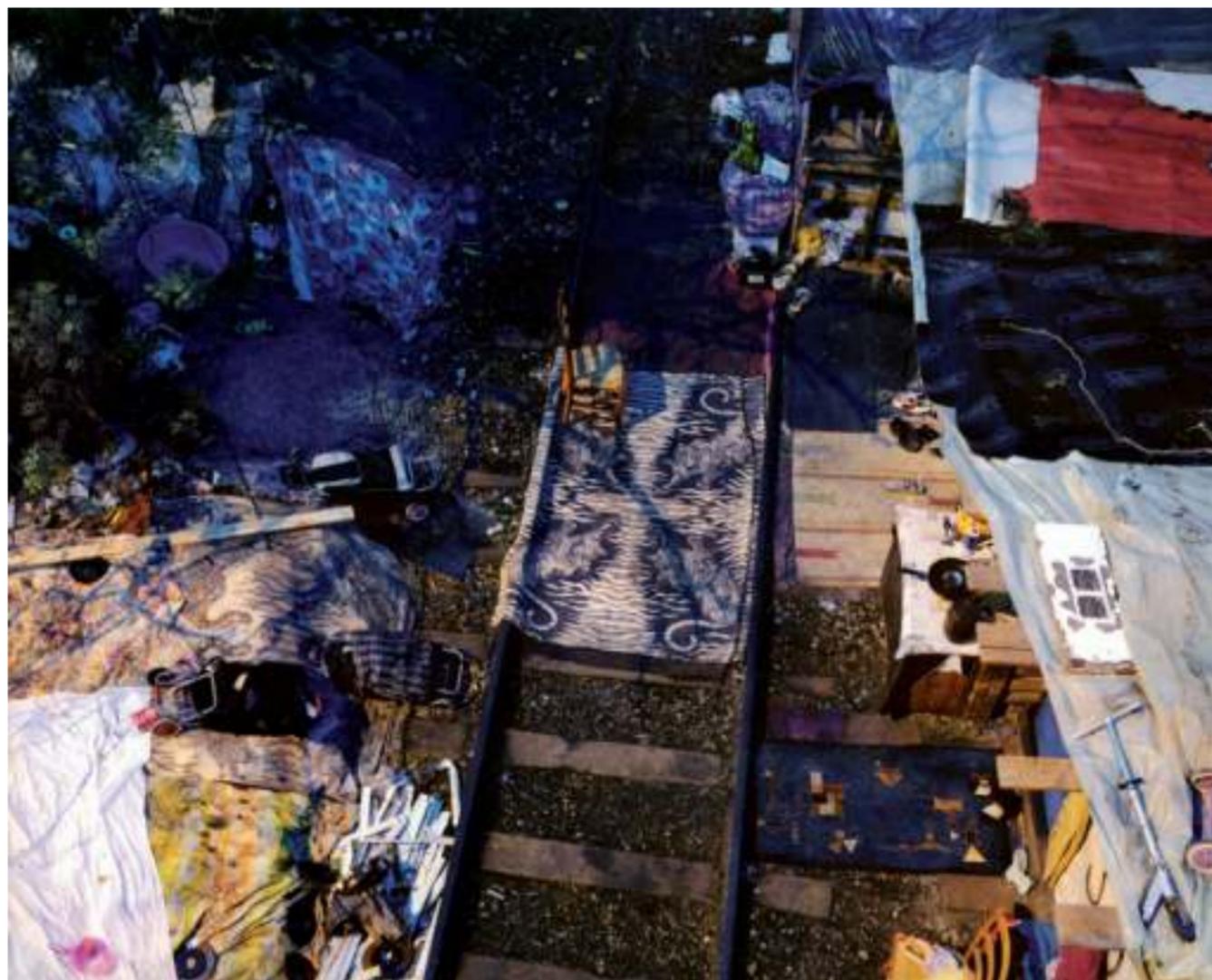


« La Danse de l'Ours », FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille, 2015

LA VOIE DE CHEMIN DE FER

Photographies couleur / Color prints
142,5 x 180 cm





La voie de chemin de fer, 6h05, 13 avril 2012



La voie de chemin de fer, 5h18, 3 mars 2012



La voie de chemin de fer, 7h, 25 février 2012



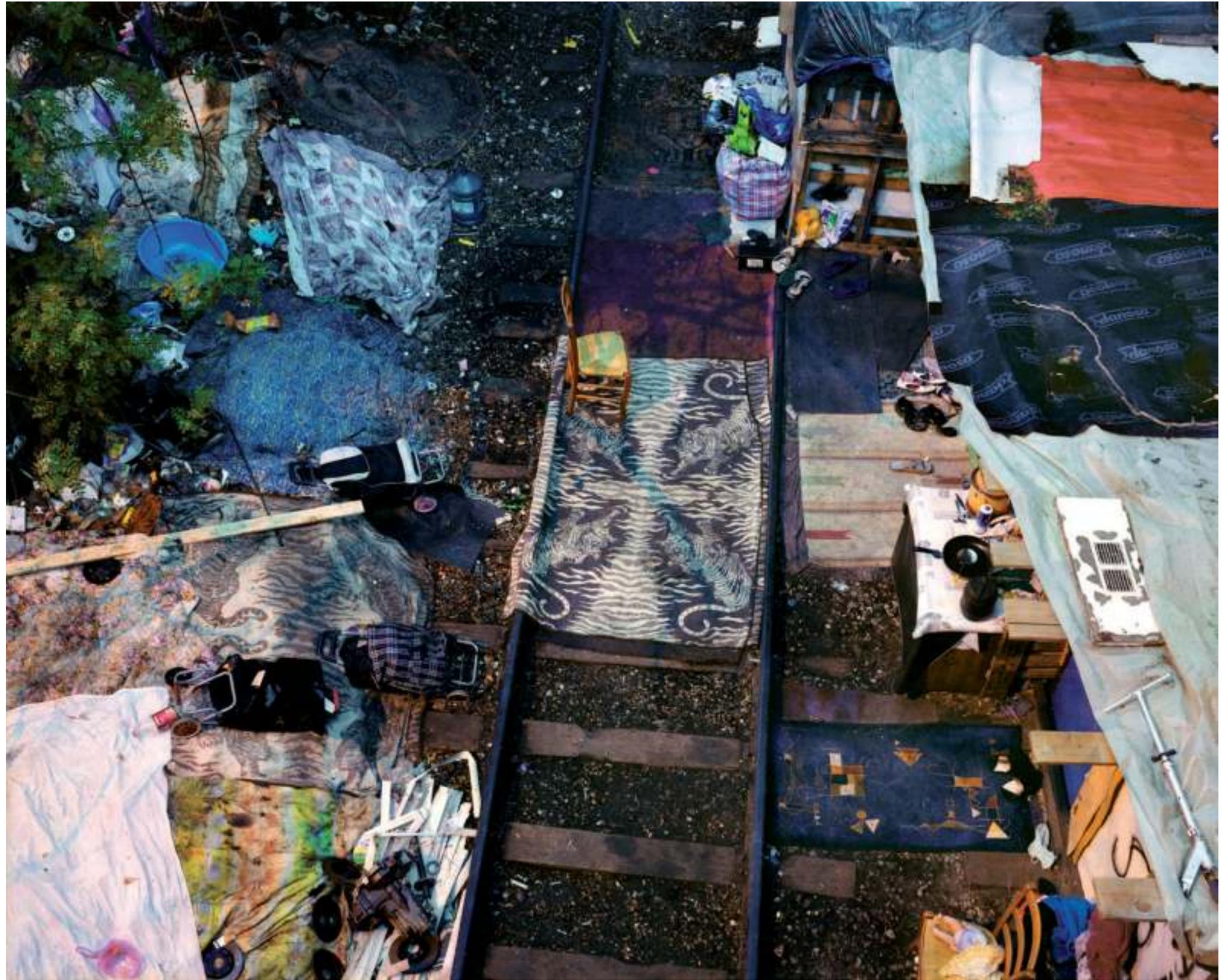
La voie de chemin de fer, 7h20, 21 mai 2012



La voie de chemin de fer, 7h18, 3 mars 2012



La voie de chemin de fer, 5h48, 21 mai 2012



La voie de chemin de fer, 6h20, 13 avril 2012



La voie de chemin de fer, 3h51, 21 mai 2012

Vues d'exposition / Exhibition views



« La Danse de l'Ours », FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille, 2015



PORTE D'AIX

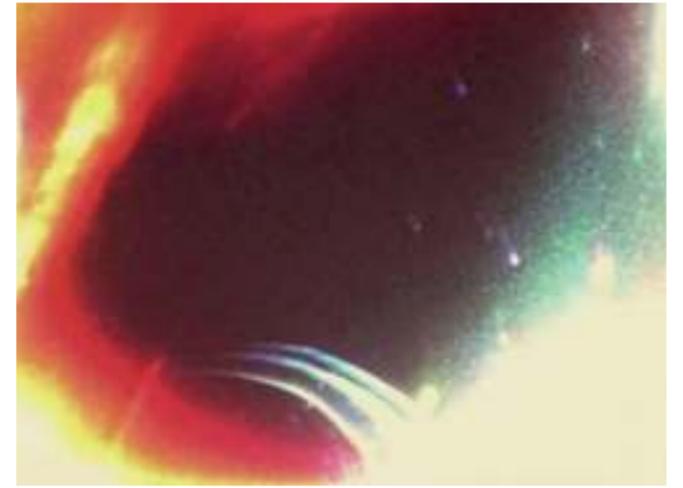
2011-2014

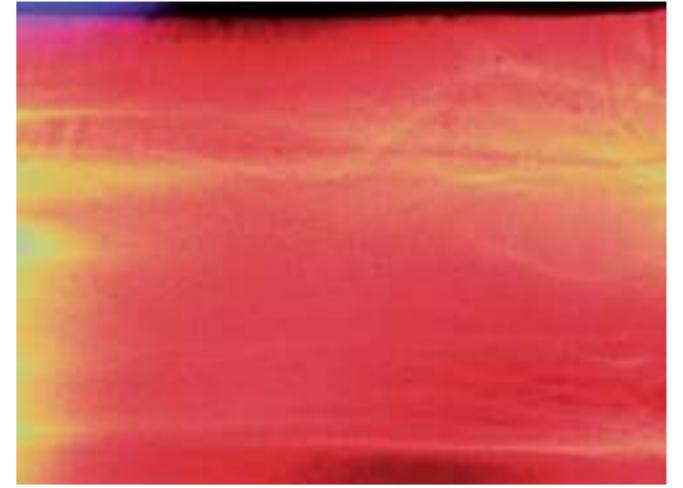
Film super-huit numérisé, couleur, sonore /
Digitized Super 8 film, color, sound

15 min

Commande du FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur,
avec le soutien du Centre national des arts plastiques /
Commissioned by the FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur,
with the support of the Centre national des arts plastiques



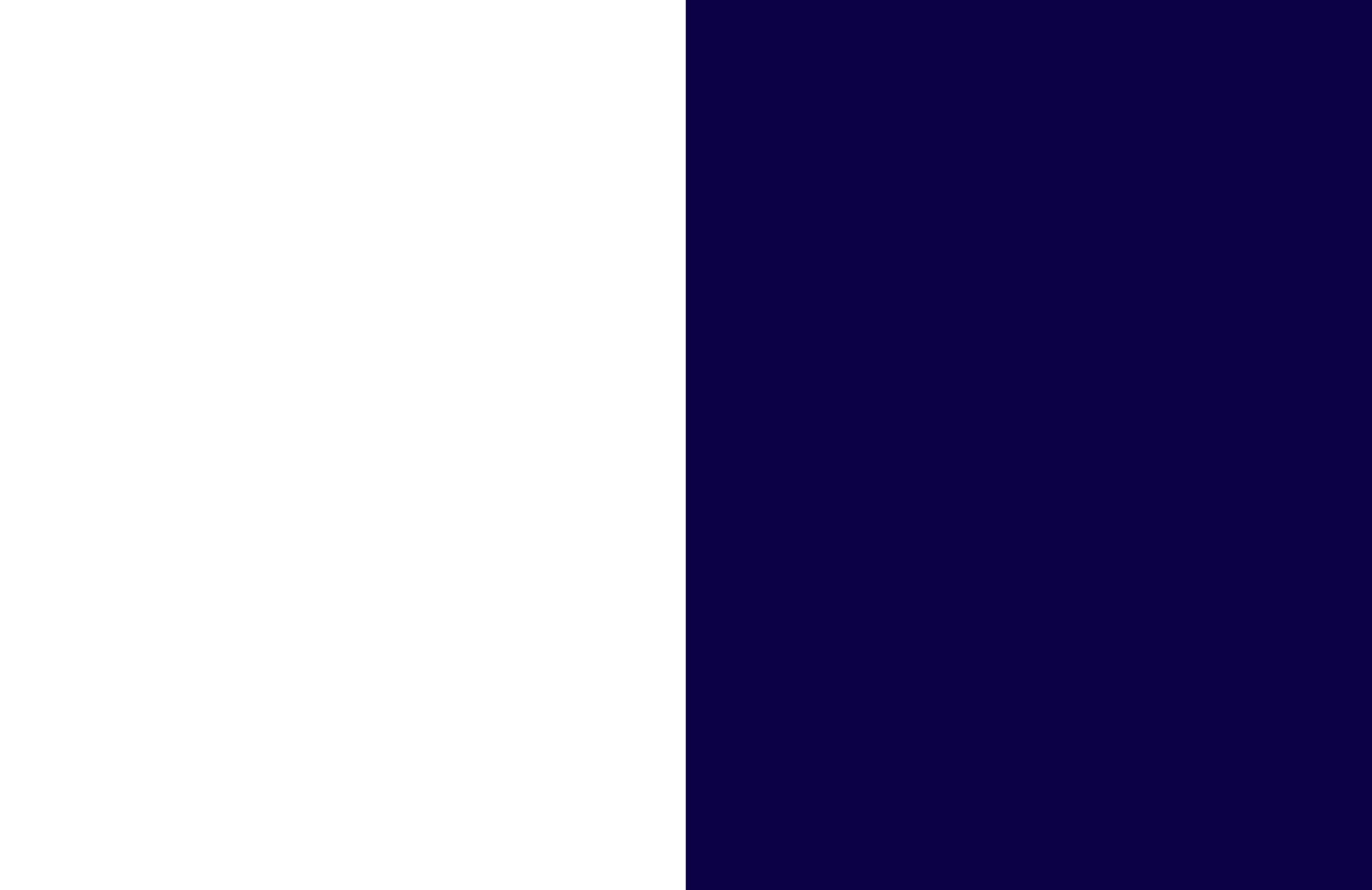




Vue d'exposition / Exhibition view



« La Danse de l'Ours », FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille, 2015



ENTRETIEN AVEC MARIE BOVO

Pascal Neveux
Directeur, FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille

Pascal Neveux : *On connaît depuis quinze ans un nombre croissant d'études et de colloques qui contribuent à nourrir notre réflexion sur ce qu'on pourrait appeler « les formes et histoires de l'exposition ». Cet intérêt que suscite aujourd'hui ce sujet trouve un écho particulier lorsqu'on se concentre sur le concept d'exposition photographique, longtemps associé et comparé au concept d'exposition de peinture. Si l'on ne se restreint pas à l'analyse uniquement formelle, on constate rapidement que l'exposition de photographie convoque de nombreuses disciplines, de l'histoire à l'anthropologie, de l'économie à l'architecture, de la sociologie aux sciences politiques et géopolitiques. Prenant acte de la pluralité de ces approches, il me semble que tu abordes la question de la mise en exposition de tes photographies sous un angle singulier, qui est celui du récit. Cette notion de récit personnel et collectif, de raconter une histoire par scansions photographiques, est particulièrement sensible dans l'exposition présentée au FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur au printemps 2015, et intitulée « La Danse de l'Ours ». Pourrais-tu revenir sur ce qui a motivé cet accrochage, qui met en tension la dimension sérielle de tes photographies et l'écriture architecturale de Kengo Kuma, qui de façon très subtile induit la question du sacré et du profane ?*

Marie Bovo : Personnellement, j'ai tendance à lire l'histoire de l'exposition photographique comme l'histoire d'un paradoxe entre « un art moyen¹ » et une forme qui « a aujourd'hui force d'art² ». Un paradoxe qui produit des accélérations et des ralentissements, des tensions entre l'horizontalité de la page, la verticalité du mur et le flux des écrans.

Pour « La Danse de l'Ours », j'ai cherché d'autres visions de l'exposition que celles directement

liées à l'art contemporain ou à la photographie. Je me suis en particulier intéressée aux formes d'expositions qu'on trouve dans les églises catholiques. Les églises sont peuplées d'images, qu'ils s'agissent de peintures, de sculptures, de fresques ou de bas-reliefs... À la diversité des images et des représentations correspond la diversité des emplacements qu'elles occupent dans l'édifice. Emplacements toujours symboliques et très codifiés. La scansion des images, tout en accompagnant le visiteur qui entre dans l'église, souligne et affirme le caractère sacré du bâtiment; elles le guident dans un parcours à la fois didactique et spirituel. Certaines images animent la progression à l'intérieur du bâtiment, de l'entrée vers le chœur, en même temps qu'elles mettent en récit, telle la séquence de la Passion du Christ en quinze stations. D'autres images supposent une retraite méditative, invitent à l'immobilité et la prière. De plus, une église c'est également une façade (c'est-à-dire un dehors qui communique avec le reste de la société) devant laquelle se tiennent souvent des Rroms qui mendient. Un récit, même s'il est historique, s'actualise toujours à partir du présent.

Pour « La Danse de l'Ours », la mise en exposition choisie pour mes photographies et mes vidéos tient à la particularité de l'architecture du FRAC, et à la familiarité que cet espace entretient avec mon travail photographique. Une fois ce sentiment éprouvé, une fois ce constat établi, mon projet (nous en avons souvent discuté ensemble) débordait des seuls espaces dédiés à l'exposition. En effet, j'ai imaginé assez rapidement un récit au sein duquel les espaces et

1. Pierre Bourdieu (sous la direction de), *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Éditions de Minuit, Paris, 1965.

2. Michael Fried, *Pourquoi la photographie a aujourd'hui force d'art*, Hazan, Paris, 2013 (édition originale : *Why Photography Matters as Art as Never Before*, Yale University Press, New Haven, 2008).

leurs dimensions se trouvaient pris à partie. J'avais envie de mettre en place une fiction plus globale dans laquelle les éléments architecturaux, c'est-à-dire l'étroite imbrication entre l'espace intérieur et l'espace extérieur, entre l'horizontalité de la masse et la verticalité de la lumière, s'articulent avec les photographies. Ou inversement une fiction dans laquelle les photographies déplacent l'architecture vers d'autres lieux et d'autres temporalités.

Comme je travaille essentiellement par séries, j'ai organisé ces dernières de telle sorte que la disposition et l'accrochage affirment une nécessité dans l'espace. Dans chaque cas, cela induit des modes de circulation et des types de narration entre les images elles-mêmes, ainsi qu'entre les images et l'architecture. L'exposition commence en amont des espaces d'exposition et insiste sur l'idée de seuil. J'ai installé la vidéo *Prédateur, la Danse de l'Ours* (un ours enchaîné dans une cage) immédiatement après l'escalier qui articule le hall d'entrée avec l'espace d'exposition du bas. La vidéo se présente sous la forme d'un volume, soit un pavé dont une des faces matérialise l'image de l'ours, et duquel s'échappe le son métallique de la chaîne heurtant les barreaux de la cage. L'image de l'ours est orientée vers l'extérieur. Elle accueille le visiteur qui, pour pénétrer dans la salle d'exposition, doit franchir en quelque sorte l'obstacle.

J'ai souhaité ensuite accrocher sur le mur de droite la série «Alger», de manière à créer une longue ligne d'images resserrées que l'on parcourt tout en progressant à l'intérieur de l'espace. D'une photographie à l'autre, on

circule entre diverses heures du jour et de la nuit au sein des différentes pièces d'un appartement situé à Alger. Un même motif se répète : une fenêtre. Cette fenêtre photographiée à Alger communique avec un dehors visuellement et sociologiquement très proche de celui qu'observe le visiteur lorsqu'il entre dans le bâtiment du FRAC. Le mur mitoyen, réalisé en partie en verre, s'ouvre en effet sur un fort vis-à-vis : la façade intérieure d'un immeuble populaire de Marseille.

Le geste architectural de Kengo Kuma opère un léger retrait. Le bâtiment du FRAC ne vient pas se coller aux bâtiments mitoyens en oblitérant l'espace et en bouchant la vue. De fait, en entrant, on est toujours au cœur de la ville, entouré des gens qui y vivent ; et ce, depuis l'intérieur du bâtiment, à partir d'un décalage spatial qui utilise le vide telle une écriture architecturale. Un vide qui fait masse, définit un volume en creux, et surtout ménage des passages, des circulations entre le haut et le bas, entre le dedans et le dehors, entre la lumière naturelle et le regard.

Arrivé dans l'espace d'exposition du haut, le puits de lumière permet, en se penchant, de voir l'espace en contrebas. C'est à partir de cette circulation que j'ai installé dans l'espace du bas la série «Cours intérieures», en un polyptyque qui monte à six mètres de haut, et qui se voit baigné par la lumière naturelle. Les photographies sont ainsi visibles d'en bas et d'en haut. Dans cet agencement, l'architecture prolonge le mouvement de bascule, la dimension de suspens, de vertige, propre à cette série.

P. N. : *Profondément ancrée dans une démarche artistique qui échappe aux effets de mode, l'exigence et la rigueur que tu développes dans la réalisation de tes travaux semblent trouver ses origines non pas uniquement dans une actualité immédiate de l'art contemporain, mais également dans des références à une histoire de l'art universelle nous invitant à revisiter l'histoire de la peinture à travers ses questionnements fondateurs : le motif, le détail, l'espace, la couleur. Pierre Bonnard disait souvent de son illustre voisin Claude Monet, lorsqu'il lui rendait visite à Giverny, que «Monet peignait sur le motif, mais pendant dix minutes. Il ne laissait pas aux choses le temps de le prendre. Il revenait travailler quand la lumière correspondait à sa vision. Il savait attendre...» Comment abordes-tu la dimension picturale de tes photographies, à la fois lors des longues séances de prises de vue à la chambre, et lors du temps de l'exposition où se révèle véritablement une palette de couleurs d'une intensité et d'une gamme chromatique qui interpelle immédiatement le spectateur ?*

M. B. : Ce qui m'intéresse dans la notion de série, c'est qu'elle n'est pas linéaire. Je crois que c'est Gilles Deleuze³ qui, à propos des «Nymphéas» de Monet—tels que décrits par Charles Péguy⁴—, disait que ce n'est pas le dernier *Nymphéa* qui répète le premier, mais que c'est au contraire le premier qui répète le dernier. La série est circulaire.

Ensuite, lorsqu'on parle de couleur en photographie, on a tendance à se référer à une charte qui reposerait sur une vérité supposée de la couleur. Pourtant, la couleur en photographie connaît des écarts extrêmes.

Elle est constamment modifiée chimiquement par l'éclairage, en particulier lorsqu'il est électrique et qu'il la pousse à déborder, à se répandre. Dans la série «Alger», les pièces de l'appartement que j'ai photographié étaient peintes de couleurs franches : vert, rose, blanc. J'ai presque systématiquement photographié ces lieux en allumant leurs lustres ou leurs plafonniers. Au contact de la lumière artificielle jaune et chaude, l'espace se métamorphosait. Les couleurs s'électrifièrent, absorbaient la lumière, débordaient de l'objet architectural. Et ce qui se produisait à l'intérieur avait aussi lieu à l'extérieur. Les façades devenaient bleues avec l'arrivée de la nuit, affirmant ainsi leur caractère clos, leur état d'abandon. Puis devenaient jaunes, dorées, et se révélaient habitées lorsque les lumières se mettaient à filtrer des appartements. C'est un monde assez clos, rien à voir avec la *social transparency* des pays protestants, où fenêtres et baies vitrées sont sans rideau ni volet, et laissent pénétrer le regard à l'intérieur des espaces comme pour montrer qu'il n'y a rien à cacher. À Alger, comme dans d'autres villes méditerranéennes, le regard bute. On ne peut pas pénétrer par le regard à l'intérieur depuis l'extérieur. Le mouvement ne peut qu'être inverse, et le regard circule par d'autres voies.

La couleur, telle que je l'aborde, est en partie aussi liée au temps. Elle se matérialise précisément grâce à la durée de la pose. Durée qui oscille dans mes photographies entre une minute et plusieurs heures. Je ne sais pas si on peut dire que la couleur bouge moins vite que la

3. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, avec Claire Parnet, produit et réalisé par Pierre-André Boutang, Éditions Montparnasse, Paris, 2004.

4. Charles Péguy, *Clio*, Éditions Gallimard, Paris, 1931.

forme, et encore moins vite lorsque la forme est immobile, ou au contraire si elle la précède ; s'il y a une sorte d'effet retard de la couleur, ou au contraire une forme de ténacité, d'accélération. Toujours est-il que la couleur se matérialise à partir d'un bloc de temps, soit parce qu'elle persiste, soit parce qu'elle est en avance. Cela l'éloigne à la fois du référent pictural, du moins l'en écarte dans un premier temps, pour ensuite trouver un autre accès à ce référent.

Mes photographies représentent des espaces, pour utiliser un terme générique. Ces espaces, qu'ils soient intérieurs comme ceux de la série «Alger», ou extérieurs comme ceux de la série «La voie de chemin de fer», sont la plupart du temps photographiés soit à la tombée du jour, lorsque les premières lumières artificielles s'allument et que la nuit gagne, soit au lever du jour. Dans un cas comme dans l'autre il y a passage, circulation entre des espaces circonscrits par le seul éclairage artificiel, et des espaces mixtes où lumière naturelle et artificielle se mêlent et élargissent le champ du visible. C'est particulièrement perceptible dans «La voie de chemin de fer». Le point de vue à la verticale est plongeant, de sorte que le camp de Roms photographié le long d'une ancienne voie ferrée, au cœur de la nuit, se trouve ramené à la surface, presque en lévitation. Lorsque les premières lueurs de l'aube éclairent la scène (après plus d'une ou deux heures de pose), les photographies conservent l'impact de cette lumière. De larges zones de l'image sont d'un bleu froid, de même que les ombres portées des feuillages, alors que d'autres parties de l'image,

encore dans la nuit, reçoivent la lumière artificielle et se colorent de tons très chauds.

On appelle cette lumière l'heure bleue. Elle désigne le moment où la nuit se retire ou s'avance. Dans «La voie de chemin de fer», ce moment laisse une empreinte matérielle extrêmement intense. Il produit les zones les plus sombres de l'image (bien que ces dernières correspondent au jour), alors que les zones les plus claires, sous le prisme de l'éclairage artificiel, apparaissent comme nocturnes. Les deux temporalités se retrouvent alors présentes dans la même photographie et se matérialisent d'abord par la couleur. Le phénomène est encore accentué par l'effet de surface que produit le point de vue. On dit de la lumière qu'elle inonde un espace, en somme qu'elle le noie. Certaines choses se mettent à flotter à la surface, et ce sont ces choses qui m'intéressent.

P. N. : *Ton rapport à l'art ne s'inscrit pas dans une perspective photographique unique. Tes œuvres résonnent fortement des inspirations littéraires et poétiques qui nourrissent ta réflexion et ta sensibilité. Quelle place occupe la littérature dans ton travail, que ce soit dans la réalisation de tes photographies ou dans l'élaboration de tes vidéos ? Par ailleurs, le soin apporté au traitement du son dans tes vidéos relève véritablement d'un paysage sonore à part entière. Cette attention particulière portée à la construction de tes images fixes ou mobiles, de tes cadrages, à la spatialisation du son et à cette question du récit n'est-elle pas l'indice ou l'invitation à passer du côté de l'écriture cinématographique ? Porte d'Aix me semble à ce titre cristalliser toutes ces intentions à la fois*

formelles et philosophiques. Qu'en est-il de la tentation du cinéma pour toi aujourd'hui ?

M. B. : Dans *Porte d'Aix*, le son est immersif. Ce projet a été filmé en super-huit, le son a été pensé et réalisé indépendamment de l'image. Je me suis attachée à chacun des sons présents sur les lieux, hormis les conversations. Je ne souhaitais pas que les paroles et les langues fixent l'attention du regardeur sur des anecdotes ou sur un particularisme qui en viendraient à restreindre l'image. J'ai ensuite reconstitué ces sons en studio, en les spatialisant, en les sculptant. En faisant en sorte que le spectateur se retrouve complètement immergé au milieu d'un carrefour sonore, avec des directions et des rapports de proximité ou de distance. Le son, en rythmant les bruits de la circulation, des klaxons, des scooters, des mobylettes, des bus... avec les cris et les chants d'oiseaux présents en grand nombre sur les lieux, introduit davantage une partition musicale de l'espace qu'une matière documentaire. Même si, ça et là, j'ai posé des sons synchrones, en particulier le bruit des ballons lorsque les enfants jouent au foot, comme des points de jonction qui appuient le détail dans la profondeur de l'image.

Pour *Porte d'Aix*, j'avais en tête les premiers films d'Eisenstein comme *Octobre* ou *La Grève*. Certes pas du point de vue formel, il n'y a pratiquement aucun gros plan dans ce que j'ai filmé, ni en ce qui concerne le montage, mais c'est l'absence de héros principal auquel le spectateur puisse s'identifier qui m'intéressait. Néanmoins, il n'y a pas d'action héroïque non plus dans *Porte d'Aix*.

C'est même tout le contraire, c'est un temps horizontal où il ne se passe pas grand-chose hormis le jeu des enfants.

J'ai filmé la place, le rond-point de la Porte d'Aix, en longs panoramiques de 360 degrés qui englobent dans le passage de la caméra des scènes fugitives : des personnes qui dorment couchées dans l'herbe ou qui conversent, des enfants qui jouent au ballon... Le tout est environné par le flux permanent de la circulation, avec des arrêts de la caméra qui se fixe quelques secondes avant de reprendre son mouvement. J'ai ensuite coupé dans les plans en jouant sur la continuité du mouvement, qui est presque semblable à celui d'un carrousel.

Pour finir de répondre à ta question, j'aimerais citer Lewis Baltz : « Il pourrait être utile de penser la photographie comme un espace profond et étroit entre le roman et le film. » Je trouve cette remarque étonnante. Ça va dans le sens de ta question : passer de l'autre côté. Cela a un air d'*Alice au pays des Merveilles*, avec la photographie en miroir vertigineux qu'il faut traverser pour se retrouver de l'autre côté. En même temps, la formule pose deux formes narratives en balises du vertige. On pourrait en postuler d'autres, beaucoup moins narratives. Par exemple, la sculpture et la poésie. Enfant, je souhaitais être sculpteur, et la photographie entretient des similitudes avec la sculpture. Ne serait-ce que, littéralement, parce qu'elle est sculptée, travaillée par la lumière. C'est d'ailleurs ce qu'on lui reprochait à son avènement : d'avoir des contours trop durs. Quant à la poésie, c'est peut-être l'idée d'une forme elliptique

5. Jean-Christophe Bailly, *Le Dépaysement (Voyages en France)*, Éditions du Seuil, Paris, 2011.

et sonore. Bien que je doute des qualités sonores d'une photographie. Selon moi, la photographie est muette et silencieuse. On peut voir des immeubles qui s'écroulent dans une photographie sans entendre le moindre son. L'effet de sidération est premier. Le texte, c'est un après-coup. C'est la légende pour rattraper quelque chose qui est devenu autonome, une image peut-être. Ou alors c'est une rencontre... Mes relations avec la littérature sont variables. Le livre, l'objet livre est important. Feuilletter un livre, l'ouvrir sur une double page, sentir la matière du papier. Je ne parle pas nécessairement d'un beau livre, les Livres de Poche ont une couverture que l'on identifie visuellement sans avoir besoin de déchiffrer le titre de l'ouvrage. Et si j'y réfléchis autrement qu'en termes de place, je dirais que la littérature serait une forme de détour nécessaire par l'histoire, par toutes les histoires, et ce à l'infini, par la multiplicité des langues et des récits, pour qu'en définitive on puisse voir des images.

P. N. : *Ton attachement à Marseille, ville où tu vis et travailles, est particulièrement sensible dans tes différentes séries photographiques, de «Cours intérieures» à «Grisailles» ou à «La voie de chemin de fer», pour ne faire référence qu'aux plus récentes. On perçoit dans ton travail la volonté de découvrir de nouveaux espaces et territoires. Il n'est donc pas étonnant de constater l'importance de l'expérience de la résidence dans ton travail de ces dernières années, et plus particulièrement de la découverte de la Norvège comme une forme de dépaysement au sens où Jean-Christophe Bailly le définit : «Si un pays, ce pays,*

est tellement lui-même, au fond nous ne le savons pas. Ce qui s'impose dès lors c'est d'aller y voir, c'est de comprendre quelle peut être la texture de ce qui lui donne une existence, c'est-à-dire des propriétés, des singularités, et de sonder ce qui l'a formé, informé, déformé. C'est justement parce que certains croient que cela existe comme une entité fixe ou une essence, et se permettent en conséquence de décerner des certificats ou d'exclure [...], qu'il est nécessaire d'aller par les chemins et de vérifier sur place ce qu'il en est.⁵ »

M. B. : «Le rapport entre ce que nous voyons et ce que nous savons n'est jamais fixé une fois pour toutes», souligne John Berger dans son livre *Ways of Seeing*, paru en 1972. Mon travail montre, dans plusieurs séries réalisées à Marseille, des espaces qu'on ne peut pas qualifier *a priori*. Des espaces intermédiaires, des marges, des interstices dans l'espace urbain. Des espaces qui renvoient à des usages collectifs où l'intime quotidien est tangible, comme dans les séries : «Cours intérieures», «Grisailles» ou «La voie de chemin de fer». Souvent on me demande de quelle ville il s'agit. On pense à Naples, mais aussi à Paris, en particulier à la Petite Ceinture. Ce qui est photographié n'a pas de caractère proprement marseillais, ce sont des choses qu'on peut voir ailleurs. Simplement la ville concentre ces situations, peut-être parce qu'elle est pauvre, que ses marges fluctuent davantage qu'ailleurs. Marseille est effectivement la ville où je vis le plus souvent. En même temps j'ai d'autres villes en mémoire, et c'est peut-être aussi là que la littérature ou le cinéma, ou bien simplement le récit interviennent de nouveau. Une ville n'est

jamais close sur elle-même, elle appelle d'autres villes, et c'est flagrant pour Marseille. Évidemment, aller en Norvège est pour moi un dépaysement radical, mais nous ne sommes pas toujours dépayés par la même chose. Cela peut-être une langue, une culture, la pauvreté ou la richesse, une organisation sociale, une lumière... Pour en revenir à la Norvège, c'est la lumière qui a été le premier dépaysement, puis la mer du Nord. Par la suite, d'autres choses m'ont intéressée : la manne pétrolière et les changements profonds qu'elle engendre dans une société qui repose sur un fondement égalitaire. Aux îles Lofoten j'ai poursuivi un travail sur la plage, que j'avais commencé sur le pourtour méditerranéen en 2004. «Jours blancs» représente des plages photographiées de nuit, dans la suite logique de ce que j'avais entrepris auparavant. Ce sont là aussi des images nocturnes, à ceci près qu'on n'y décèle pas la moindre trace d'obscurité ou d'ombre, durant les heures normalement dévolues à la nuit. Réalisées en juillet, au moment du jour perpétuel, elles contredisent la fragmentation en segments noir-blanc, obscurité-lumière d'une journée. La journée devient un continuum. Le temps «normal» et le temps retravaillé par les sens ne coïncident plus. Le point de vue y est très frontal, et pourtant les repères manquent pour définir une échelle. Le proche et le lointain se ramassent et tendent à une verticalisation du paysage. Avec la plage, une limite du territoire est atteinte. Lorsque je travaillais en Méditerranée, la plage me paraissait le lieu d'arrivée, la zone d'accostage. Les flux migratoires sont en effet

particulièrement inscrits dans l'histoire récente comme dans l'histoire très ancienne de ses rivages. À l'inverse en mer du Nord, sous ces latitudes, la plage est un cerne, un liseré fragile qui peut être à tout moment englouti. Bien que les plages conservent quelques traces de l'activité humaine, comme des débris échoués, il n'y a pas «d'autre côté de la rive»; face à elle on trouve le pôle et les glaces. En définitive ces plages étaient, de mon point de vue, étranges. C'est toujours l'espace qui est le plus énigmatique, devant lequel la compréhension bute ou s'arrête. Les premiers jours de mon arrivée aux îles Lofoten, j'ai vu des vagues monter très haut, ce qui était assez inquiétant. Cependant, j'ai pu observer un phénomène bien plus préoccupant tout le long de ces prises de vue, lorsque je passais une nuit entière sur la plage; ce dernier est présent dans ces photographies. J'appellerais ça l'Ange. C'est la question de l'invisibilité. Lorsqu'il n'y a plus de nuit, plus d'obscurité, il n'y a pas de limite à la vue. On voit tout le temps. Le regard n'a pas de refuge où disparaître. Je finissais par me demander si ce n'était pas là, précisément, une forme très subtile de l'invisible.

Avril 2015

INTERVIEW WITH MARIE BOVO

Pascal Neveux

Director, FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseilles

Pascal Neveux: *Over the last fifteen years, a growing number of studies and colloquia have been contributing to the way we think about what you might call “the forms and histories of exhibition”. The interest that has appeared around this subject resonates in a particular way with the notion of the photographic exhibition, long associated with and compared to the notion of an exhibition of paintings. If one doesn’t limit oneself to formal analysis, one is quickly made aware of the numerous disciplines that a photographic exhibition convokes, from history to anthropology, from economy to architecture, from sociology to political and geopolitical science. Taking into account the plurality of these approaches, it seems to me that you address the question of exhibiting your photographs from an unusual angle, that is, from that of storytelling. This idea of personal and collective stories, of telling a story through photographic scansions, is particularly present in the exhibition mounted for the FRAC Provence-Alpes-Côte d’Azur in Spring 2015, called “La Danse de l’Ours”. Would you mind revisiting what motivated the way you hung your work there, which brings into tension the serial dimension of your photographs and the architectural writing of Kengo Kuma, who very subtly induces the question of the sacred and the profane?*

1. Pierre Bourdieu, *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Éditions de Minuit, Paris, 1965.

2. Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, Yale University Press, 2008.

Marie Bovo: Personally, I tend to read the history of the photographic exhibition as the history of a paradox between “a middling art”¹ and a form that today “has the force of art”.² A paradox that creates accelerations and de-accelerations, tensions between the horizontality of the page, the verticality of the wall, and the flow of screens.

For “La Danse de l’Ours”, I looked for ways of thinking about exhibition different to those directly tied to contemporary art or photography. I was particularly interested by the form of the exhibitions you encounter in Catholic churches. These churches are peopled with images, whether paintings, sculptures, frescos, or *bas-reliefs*... Just as the images and representations are diverse, so are the places they occupy in the edifice, always very symbolic and codified places. The way the images are scanned by the visitor to the church underlines and affirms the sacred nature of the building; they take him on a journey at once didactic and spiritual. Some of the images animate the progression within the building, from the entry towards the choir, while at the same time giving a narration, as with the sequence that gives the fifteen Stations of the Cross. Other images imply a meditative retreat, they invite stillness and prayer. Moreover, a church is also a façade (that is, something external that communicates with the rest of society) before which there are often Roma begging. A story, even if it’s historical, always becomes actual from some point in the present.

For “La Danse de l’Ours”, the way I chose to exhibit my photographs and my videos had to do with the particular nature of the FRAC’s architecture, as well as with the familiarity that this space has with my photographic work. Once I had had this feeling, once this had been established, my project (we often talked about it together) overflowed the spaces designated

for the exhibition. I was pretty quick in fact to imagine a story at the heart of which the spaces and their dimensions were challenged. I wanted to put in place a more global fiction, one in which the architectural elements, that is, the close imbrication of interior and exterior space, of the horizontality of mass and the verticality of light, could be articulated with the photographs. Or, in the other direction, a fiction in which the photographs shifted the architecture towards other places and temporalities.

As I mostly work in series, I organised those in this exhibition so that the way they were arranged and hung affirmed a necessity in the space. With each of them, this induced modes of movement and types of narration between the images themselves, as well as between the images and the architecture. So the exhibition begins ahead of the exhibition spaces proper, and insists on the idea of the threshold. I installed the video *Prédateur, la Dans de l'Ours* (a chained bear in a cage) immediately after the staircase that links the entrance hall to the exhibition space below. The video is presented in the form of a volume, or a block, one of the sides of which materialises the image of the bear, and from which issues the metallic sound of the chain knocking against the bars of the cage. The image of the bear is directed towards the outside. It meets the visitor, who, in order to enter the exhibition space, must in a sense get past this obstacle.

I wanted then to hang on the right-hand wall the “Alger” series, so that there would be a long line of tightly packed images that you pass as you make your way towards the interior of

the space. From one photograph to the next, you shift between different times of day and night, within different rooms in an apartment in Algiers. A motif is repeated: a window. This window photographed in Algiers communicates with an outside that is visually and sociologically very close to what the visitor observes when he enters the FRAC building. The common wall, partly made of glass, gives directly onto the interior façade of a low-rent apartment building in Marseilles.

Kengo Kuma’s architectural gesture creates a slight withdrawal. The FRAC building isn’t made flush with the facing buildings, obliterating the space of their common boundary and blocking the view. In fact, when you enter, you remain at the heart of the city, surrounded by people who live there, and this, from inside the building, thanks to a spatial gap that uses empty space as a sort of architectural writing. An empty space that acts as a mass, defines a hollow volume, and above all orchestrates the movement of people, from high to low, from inside to outside, between natural light and the gaze. Once you arrive in the top-floor exhibition space, the light well allows you, as you lean over, to see the space at the bottom. It was respecting this movement that I installed the “Cours intérieures” series in the lower space, in a polyptych that goes as high as six metres, and which you see bathed in natural light. That way the photographs are visible both from below and above. With this arrangement, the architecture extends the seesawing, the dimension of suspense, of vertigo, that belongs to this series.

P.N.: *The exigency, the rigor you develop in the realisation of your works, deeply anchored as this is in an artistic process indifferent to changes in fashion, seems to find its origins not just in the immediate actuality of contemporary art, but just as much in references to a universal history of art, inviting us to revisit the history of painting through its fundamental points of inquiry: model from nature, detail, space, colour. Pierre Bonnard often said of his illustrious neighbour Claude Monet, when he visited him at Giverny, that “Monet painted from nature, but for ten minutes. He didn’t leave things enough time to catch up with him. He went back to work when the light corresponded to his vision. He knew how to wait...” How do you approach the pictorial dimension of your photographs, both during your long photographing sessions, and for the period of the exhibition, where what takes place is a real revelation of a palette of colours of an intensity and a chromatic scale that immediately grabs the visitor’s attention?*

M.B.: The thing that interests me in the notion of a series is that it isn’t linear. I think it was Gilles Deleuze³ who said of Monet’s “Water lilies”—as described by Charles Péguy⁴—, that it isn’t the last *Water lily* that repeats the first, but on the contrary, the first that repeats the last. The series is circular.

Then, when one talks about colour in photography, one tends to refer to a chart based on some supposed truth about colour. However, colour in photography is subject to extreme differentiation. The lighting constantly chemically modifies it, particularly when this is electric and pushes the colour to overflow,

to spread itself out. In the “Alger” series, the rooms of the apartment I photographed were painted in strong colours: green, pink, white. I almost systematically photographed these places after turning on their chandeliers or ceiling lights. The space was metamorphosed through contact with warm, yellow, artificial light. The colours electrified, absorbed the light, overflowed the architectural object. And what happened inside also took place outside. The façades became blue as night fell, thus affirming their closed character, their state of abandon. Then they became yellow, golden, and showed themselves to be inhabited as the lights began to filter through the apartments. It’s a rather closed world, far from the “social transparency” of Protestant countries, where windows are without curtains or blinds, and let you see into the space as if to show that there’s nothing to hide. In Algiers, like in other Mediterranean cities, the gaze is blocked. You can’t penetrate the interior from the exterior with your eyes. The movement can only be the reverse, and the gaze takes other routes.

Colour, in my approach, is also partly linked to time. It materialises thanks precisely to the duration of the pose. A duration that in my photographs oscillates between a minute and a number of hours. I don’t know if you can say that colour moves slower than form, and even slower when the form is immobile, or if, on the contrary, it precedes form—if there is a sort of delay effect with colour, or if it’s rather a form of tenacity, acceleration. In either case, colour materialises from a block of time, whether

3. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, with Claire Parnet, produced and filmed by Pierre-André Boutang, Éditions Montparnasse, Paris, 2004.

4. Charles Péguy, *Clio*, Éditions Gallimard, Paris, 1931.

because it persists or because it's in advance. At the same time, this puts a distance between it and the pictorial referent, at least it separates it at first, and then finds another way to this referent.

My photographs represent spaces, to use a generic term. These spaces, whether interior as in the "Alger" series, or exterior as in the "La voie de chemin de fer" series, are mostly photographed either at dusk, as the first artificial lights come on and the night invades, or at sunrise. In either case, there's movement, a back-and-forth between spaces lit only by artificial light, and mixed spaces where natural and artificial light combine and widen the field of visibility. It's particularly noticeable in "La voie de chemin de fer". The vertical point of view is steep, so that the Roma photographed along the old railway track, in the dead of the night, are brought to the surface, almost levitated. As the first glimmer of dawn begins to light the scene (after a session that has lasted more than one or two hours), the photographs retain the impact of this light. Large areas of the image are a cold blue, as are the shading of the leaves, while other parts of the image, still in nighttime, receive the artificial light and take on very warm colours.

This light is called the blue hour. It designates the moment when the night withdraws or advances. In "La voie de chemin de fer", this moment leaves an extremely intense material imprint. It produces the darkest areas of the image (even though these correspond to the day), while the lighter areas, under the prism of artificial light, seem nocturnal.

The two temporalities are thus presented in the same photograph and are materialised in the first instance by colour. The phenomenon is accentuated even more by the surface effect that the point of view produces. We say of light that it floods a space, that it drowns it. Certain things start floating at the surface, and these are what interest me.

P.N.: *Your relationship to art is not only inscribed within a photographic perspective. Your works resonate strongly with the literary and poetic inspiration behind your way of thinking and your sensibility. What place does literature hold in your work, whether in the process of making your photographs or in the elaboration of your videos? For that matter, the care obviously taken with the sound in your videos truly belongs to a whole soundscape in itself. Isn't this particular attention you bring to the construction of your images, whether fixed or mobile, of their framing, and to the spatialisation of sound and this question of the story, an indication of or an invitation to go over to cinematographic writing? Porte d'Aix seems to me in this respect to crystallise all of these at once formal and philosophical intentions. What kind of temptation does cinema hold for you now?*

M.B.: In *Porte d'Aix*, the sound is immersive. The project was filmed in Super 8, the sound was conceived and recorded separately. I attached to every one of the sounds present in these places, excluding conversations. I didn't want words and languages to focus the viewer's attention on anecdotes or some particularity that would then constrain the image. Then I reconstituted

these sounds in the studio, spatialising them, sculpting them, so that the spectator would be completely immersed in the midst of a sound junction, with directions and relationships of proximity and distance. The sound—giving rhythm to the traffic—of car horns, scooters, electric bikes, buses... with the birdsong and birdcalls present in great number in these places, introduces more of a musical score of the place than something in the order of a documentary. Even if, here than there, I placed synchronous sounds, in particular the sound of the balls while the children play football, like so many points of junction emphasising the detail in the depth of the image.

For *Porte d'Aix* I had Eisenstein's early films in mind, like *October*, and *Strike*. Not of course from a formal point of view, there's almost no close-up in what I filmed, nor in the editing; rather, I was interested in the absence of a principle hero with whom the viewer could identify. Nevertheless, there's no heroic action either in *Porte d'Aix*. It's even the contrary, a horizontal time where nothing much happens apart from the children's playing.

I filmed the place, the roundabout at the Porte d'Aix, in long 360-degree travelling shots, that take in fugitive scenes as the camera passes: people sleeping or talking on the grass, children playing ball... The whole thing is immersed in the permanent flow of the traffic, with the camera stopping for a few seconds at a time before beginning to move again. I then cut the shots, playing with the continuity of movement, which is almost like that of a carousel. To finish

answering your question, I'd like to quote Lewis Baltz: "It might be more useful, if not necessarily more true, to think of photography as a narrow, deep area between the novel and film." I think this is an astonishing remark. It follows the sense of your question: to go over to. It sounds like *Alice in Wonderland*, with photography as the dizzying mirror you must pass through to find yourself on the other side. At the same time, the formula sets down two narrative forms as beacons to vertigo. It would be possible to come up with others, much less narrative-based. Sculpture and poetry, for instance. As a child, I wanted to be a sculptor, and photography is similar in a way to sculpture, if for no other reason than that it's literally sculpted, elaborated by light. Incidentally, this was what it was reproached for in its early years, for having contours that were too hard. As for poetry, it's perhaps the idea of an elliptic sound form. Though I'm skeptical as to the sound qualities of a photograph. In my opinion, photography is mute and silent. You can see buildings tumbling down in a photograph without hearing the slightest sound. The lightening effect comes first. The text is an afterthought. It's the caption for catching hold of something that has become autonomous, an image perhaps. Or otherwise it's a meeting... My relationship to literature varies. The book, the book object is important—leafing through one, opening it at a double-spread, feeling the paper. I'm not necessarily talking about a beautiful book, paperbacks have a cover that you identify visually without needing to make out the title. And if I think of it other than in terms of place, I'd say that literature is a form of necessary detour through

history, through all histories, endlessly, through the multiplicity of languages and stories, so that we can definitively see images.

P.N.: *Your connexion with Marseilles, the city where you work and live, is particularly present in your different photographic series, from “Cours intérieures”, to “Grisailles”, or “La voie de chemin de fer”, to cite only the most recent. One perceives in your work the will to discover new spaces and territories. It’s not surprising then to realise how important the residency has been to your work these last years, and more particularly, the discovery of Norway as a form of disorientation [dépaysement] in the sense that Jean-Christophe Bailly defines it: “If a country, this country, is so thoroughly itself: in the end we don’t know. What imposes itself then is the need to go and see, to understand what the texture could be of that which gives it existence—that is, properties, singularities—and to sound what has formed, informed, deformed it. It is precisely because certain people think it exists as a fixed entity or an essence, and consequently permit themselves to issue certificates or to exclude [...], that one must go there by the byways, and verify on site what it is about the place.”*⁵

5. Jean-Christophe Bailly,
Le Dépaysement (Voyages en France),
Éditions du Seuil, Paris, 2011.

M.B. : “The relation between what we see and what we know is never settled,” John Berger underlined in *Ways of Seeing* in 1972. My work shows, in a number of series made in Marseilles, spaces that can’t be qualified *a priori*. Intermediate spaces, margins, interstices in urban space. Spaces that evoke collective uses, where the everyday is tangible in its intimacy, like in the series, “Cours intérieures”, “Grisailles”,

or “La voie de chemin de fer”. I’m often asked what city it is. People think of Naples, but also Paris, particularly the *Petite Ceinture* [the old railway track circling the city’s periphery]. The character of what’s photographed doesn’t belong to Marseilles in particular, you can find it elsewhere. The city simply concentrates these situations, maybe because it’s poor, because its margins fluctuate more than they do elsewhere. Marseilles is in fact the city where I live most of the time. At the same time, I have other cities in memory, and maybe it’s there too that literature or cinema, or just stories, come in again. A city is never closed on itself, it convokes other cities, and in Marseilles, this is flagrantly the case.

Obviously, going to Norway for me is a radical *dépaysement*, but not everyone is always disoriented by the same thing. It could be a language, a culture, poverty or wealth, the way society is organised, the light... To come back to Norway, it was the light that was disorienting at first, then the North Sea. After that, there were other things that interested me: the petrol dollar and the profound changes it engenders in a society based on egalitarianism. On the Lofoten Islands I developed a project on the beach, and which I’d started on the Mediterranean coast in 2004. “Jours blancs” shows beaches photographed at night, as a logical follow through from what I’d undertaken earlier. These are also nocturnal images, although you cannot make out the least trace of obscurity or shadow, at a time normally given over to the night.

Shot in July, during the period of the midnight sun, they contradict the fragmentation of a day

into segments of black and white, dark and light. The day becomes a continuum. “Normal” time and time as it is reworked by the senses no longer coincide. The point of view is straight on, and yet there is nothing there to give you a sense of scale. What’s close and what’s far come together and tend towards a verticalisation of the landscape. With the beach, a limit to the territory is reached. When I was working in the Mediterranean, the beach seemed to me a place of arrival, the docking area. The flow of migrations is in fact particularly inscribed in the recent and in the ancient history of these shores. Inversely, by the North Sea, at these latitudes, the beach is a limit zone, a fragile border that could be swallowed up at any moment. Even though there are a few traces of human activity on the beaches, like fallen rubbish, there’s no “other shore”, beyond it are the Pole and the glaciers. These beaches, from my point of view, were definitely strange. It’s always space which is the most enigmatic, before which understanding trips up or stops. The first days after I got to the Lofoten Islands, I saw very large waves, which was rather disturbing. But I observed a much more worrying phenomenon all the way through the shoot, when I spent a whole night on the beach, and this is present in the photographs. I’d call it the Angel. It’s the question of invisibility. When there’s no more night, no more darkness, there’s no limit to sight. You see all the time. The gaze has no refuge to disappear into. I ended up asking myself if this wasn’t precisely a very subtle form of invisibility.

April 2015

BIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Née en 1967 à Alicante, Espagne. Vit et travaille à Marseille.
Born in 1967 in Alicante, Spain. Lives and works in Marseilles.

EXPOSITIONS PERSONNELLES / SOLO SHOWS

•

2016

Marie Bovo, California Museum of Photography, Riverside.

Marie Bovo, Plutschow Gallery, Zurich.

2015

Alger, OSL contemporary, Oslo.

La Danse de l'Ours, FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille.

2014

Alger, jours blancs, kamel mennour, Paris.

Sitio, Institut français, Madrid.

Marie Bovo, Hermès International, Paris.

2013

Prédateur, American Gallery, Marseille — dans le cadre de Marseille-Provence 2013, Capitale européenne de la culture.

Different Lights, KaviarFactory, Henningsvær, Lofoten, Norvège.

2012

Grisailles | Cours Intérieures, OSL contemporary, Oslo.

2011

Grisailles, kamel mennour, Paris.

2010

Sitio, Maison Européenne de la Photographie, Paris.

2009

Inferno, Videospread, Caszuidas screen, Amsterdam.

Une journée, CCC — Centre de Création Contemporaine Olivier Debré, Tours.

Feux et Chimères, Maison de la Photographie, Toulon.

2008

Bab-el-Louk, kamel mennour, Paris.

La fascination d'Ulysse, Galeria Luís Serpa Projectos, Lisbonne.

20 years later — part 3, galerie Porte Avion, Marseille.

2007

Nox, Ateliers de la Ville de Marseille, Musée de Marseille.

Commande publique Sainte Musse, Toulon.

2006

Night Drippings, Collections d'art contemporain, Saint-Cyprien.

2004

Borderline, kamel mennour, Paris.

EXPOSITIONS COLLECTIVES / GROUP SHOWS

•

2015

In the Middle of the Middle, Riso — Museo d'Arte Contemporanea della Sicilia, Palerme.

2014

The sea is my land. Artisti dal Mediterraneo, Triennale de Milan.

2013

Everywhere but Now, 4th Thessaloniki Biennale of Contemporary Art, Grèce.

Subak, SoundScape Cinema Series, Arts in the Parks, New World Center, Miami.

The sea is my land. Artisti dal Mediterraneo, MAXXI | Museo nazionale delle Arti del XXI secolo, Rome.

2012

La Belle & la Bête, Institut culturel Bernard Magrez, château Labottière, Bordeaux.

A Abordagem Mediterrânea. The Mediterranean Approach, SESC Pinheiros, São Paulo.

Skyscraper: Art and Architecture Against Gravity, Museum of Contemporary Art, Chicago.

L'Approche méditerranéenne. The Mediterranean Approach, [MAC] — Musée d'Art Contemporain, Marseille.

Busan Biennale, Corée du Sud.

2011

The Mediterranean Approach, 54^e Biennale d'art contemporain de Venise, Palazzo Zenobio.

Entre chien et loup, CIAC — Centre d'art contemporain, Pont-Aven.

2010

Inferno, Federation Square, Melbourne.

2009

10 printemps en automne, kamel mennour, Paris.

La collection de la MEP. Acquisitions et donations récentes, Maison Européenne de la Photographie, Paris.

Berlin-Paris, Wentrup Gallery, Berlin.

2007

Wrong Mistakes, Fondation ERA, Mychkin & Moscou.

Roger Pailhas, l'art d'une vie, [MAC] — Musée d'Art Contemporain, Marseille.

Cette monographie est éditée à l'occasion de l'exposition de Marie Bovo « La Danse de l'Ours » présentée au FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur à Marseille, du 21 mars au 13 juin 2015.

This monograph is published on the occasion of the exhibition « La Danse de l'Ours » by Marie Bovo, at the FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur in Marseille, from March 21st to June 13rd, 2015.

Le Fonds régional d'art contemporain est financé par la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur et le ministère de la Culture et de la Communication / Direction régionale des affaires culturelles Provence-Alpes-Côte d'Azur. Il est membre de Platform, regroupement des Fonds régionaux d'art contemporain et membre fondateur du réseau Marseille Expos.

The Fonds Régional d'Art Contemporain (Regional Fund for Contemporary Art) is financed by the Provence-Alpes-Côte d'Azur region and the Ministry of Culture and Communication / Regional direction of cultural affairs Provence-Alpes-Côte d'Azur. It is a member of Platform, a group of Regional Funds for Contemporary Art and founding member of the Marseille Expos network.

Remerciements / Acknowledgements

Nous tenons à remercier tout particulièrement / We would especially like to thank:
Pascal Neveux, Mouna Mekouar, Joanna Szupinska-Myers, Fabienne Clérin, Marie-Auréliel Elkurd, les prêteurs des œuvres / the loaners of the works, Marie-Sophie Eiché, Venke & Rolf Hoff, Maria Bergren, Emilie Magnus, ainsi que les équipes du / and the teams of the FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, et des galeries / and the galleries kamel mennour, Paris et / and OSL contemporary, Oslo.

© 2015 Marie Bovo.

© 2015 FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille.

© 2015 kamel mennour, Paris.

© 2015 OSL contemporary, Oslo.

© 2015 Les auteurs / The authors: Marie Bovo, Mouna Mekouar, Pascal Neveux, Joanna Szupinska-Myers.

© 2015 Les photographes / The photographers: Maria Bergren — KaviarFactory & OSL contemporary, Jean-Christophe Lett — Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, Fabrice Seixas — kamel mennour, Delfino Sisto Legnani — Triennale de Milan (Collection BNL BNP Paribas Group), Øystein Thorvaldsen — OSL contemporary.

Tous droits réservés. La reproduction d'un extrait quelconque de cette monographie, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, est interdite sans l'autorisation écrite du FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur et des galeries kamel mennour, Paris et OSL contemporary, Oslo.

All rights reserved. No part of this monograph may be reproduced by any means, in any media, electronic or mechanical, without prior permission in writing from the FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur and the galleries kamel mennour, Paris and OSL contemporary, Oslo.

Coédition / Co-edition

FRAC Provence
Fonds Régional d'Art Contemporain
Alpes
Côte d'Azur

20, boulevard de Dunkerque
Marseille 13002 France
+33 4 91 91 27 55
accueil@fracpaca.org
www.fracpaca.org

kamel mennour ⁴

47, rue Saint-André des Arts
6, rue du Pont de Lodi
Paris 75006 France
+33 1 56 24 03 63
galerie@kamelmennour.com
www.kamelmennour.com

OSL contemporary

Haxthausens gate 3
Oslo 0263 Norvège
+47 23 27 06 76
info@oslcontemporary.com
www.oslcontemporary.com

Coordination éditoriale /
Publishing coordination
Emma-Charlotte Gobry-Laurencin
Assistée de / Assisted by Pierre-Maël Dalle

Graphisme / Graphic design
Éloïse de Guglielmo & Amélie du Petit Thouars
(MOSHI MOSHI Studio)

Traductions / Translations
Michel Pencreac'h (Français / French)
Jack Cox (Anglais / English)

Relectures / Proofreadings
Michel Pencreac'h & Jack Cox

Production / Printing production
Seven7 — Liège
christophe.pany@seven7.be

Impression / Printing
SNEL — Liège
www.snel.be

Diffusion & Distribution / Distribution
les presses du réel
www.lespressesdureel.com

ISBN : 978-2-914171-59-5
Prix : 30 €

