

« MONUMENTS À L'IRRÉVÉLÉ »

(André Breton)

Pour Livia

Bâches de toile, de plastique, de tissu ou de voile. Échafaudages en bois, bambou ou métal. De l'Asie à New York, de l'Europe à la Birmanie et à Hong-Kong, Deidi von Schaewen collectionne ces structures éphémères, ces architectures du précaire qui, aux yeux de la plupart, ne sont qu'un mal nécessaire (à la restauration d'un monument, à l'édification d'un bâtiment) mais dont l'objectif photographique révèle l'inquiétante beauté. Loin de toute hagiographie du monument, refusant l'emphase de l'histoire, Deidi von Schaewen traque ainsi, depuis 1966 – date à laquelle elle fit l'expérience d'un « choc » visuel devant un grand bâtiment bâché, à Barcelone, Plaza Catalunya –, les marges de ce qu'il est convenu d'appeler la « grande architecture » : les murs, d'abord¹, depuis 1962, non point les façades glorieuses, mais ces murs pauvres, abîmés, où s'inscrivent lettres, publicités et morceaux d'affiches, détruits, repeints et de nouveau promis à la dévastation, vestiges du temps et cependant encore opiniâtrement vivants. Les bâches et les échafaudages, ensuite. Les trottoirs, enfin, mouillés par la pluie, jonchés de déchets, foulés par des milliers de pas anonymes.

MENACE DE L'INFORME.

Choissant le matériau pauvre et le fragment éphémère contre la « belle forme » apollinienne du monument, Deidi von Schaewen provoque et agresse le regard non éduqué à cet émoi trouble que suscite une esthétique du déchet. Ou, plus exactement, de l'informe : c'est qu'en effet, en lieu et place de la monumentalité – le « templum » des latins –, la photographie ne donne ici à voir que bâches trouées, usées par les intempéries, et échafaudages agressivement métalliques ou chancelants, difformes : le « terrenum », quelque chose comme la matière brute, inerte. Et c'est parce qu'il y a déception du regard – où donc est le Parthénon ? la statue de la Liberté ?... – que l'informe devient difforme, se fait menaçant :

« C'est seulement lorsque domine une masse fruste et dénuée de forme qu'il y a place pour la peur »².

Ces bâches de plastique gonflées par le vent, boursofflées, avilies par pluie et poussière, ressemblent à la Chose décrite par Sartre dans *La Nausée*, la Chose qui résiste, insiste, existe, de tout le poids de son obscénité³.

La bâche informe « contre » la belle forme architecturale ; l'échafaudage hasardeux « contre » la façade

du monument : un tel choix esthétique signifierait la régression de la ville à la matière brute, du templum superbement érigé à l'infâme terrenum, sans forme ni circonscription. Ce serait aussi, plus radicalement, la mise en échec d'une esthétique qui a longtemps pensé l'art comme conquête de la matière, et célébré le triomphe du noble sur l'ignoble :

« Mais pénétrez jusque dans la sphère de la Beauté, / Et la pesanteur reste en arrière dans la poussière / Avec la matière qu'elle domine. / Non plus arrachée douloureusement à la masse inerte, / Mais svelte et légère et comme jaillie du néant, / Surgit l'image devant le regard enchanté ; (...) Divine entre les dieux, la Forme »⁴.

À travers cette idée que l'art est victoire sur la matière, imposition de la forme à l'informe, c'est en fait une esthétique « militariste »⁵ qui se déploie. L'art – et notamment l'architecture – serait ainsi sans cesse engagé dans un combat contre la matière informe, ignoble, nauséuse.

Une autre esthétique, néanmoins, est possible : celle qui choisirait, à l'inverse, de rendre justice à ce qui est pauvre, misérable, infirme, éphémère. Moins en le rédimant, en s'acharnant à le sauver, selon un modèle chrétien, qu'en l'accueillant comme tel, en l'offrant au regard, en lui restituant son effet de choc. Son inquiétante étrangeté.

Et ce n'est pas hasard si, parlant des bâches et échafaudages qu'elle photographie, Deidi von Schaewen évoque le « bizarre », vocable baudelairien mais aussi surréaliste. La bizarrerie, antithèse de la banalité, est, comme le note Baudelaire⁶, « naïve, non voulue, inconsciente », et confère à la beauté « son immatriculation, sa caractéristique ». Bizarres, en ce sens, les toiles ocres sales, poussiéreuses, rongées par crasse et chaleur, froissées, trouées, déjà déchiquetées, déjà lambeaux, qui s'accrochent à une architecture de bois elle-même précaire, celle des quartiers pauvres de Bombay. Bizarres, les Victoires emballées et encordées du pont Mirabeau, à Paris, qui évoquent les visages encagoulés de cuir, photographiés par Jacques-André Boiffard, ou le corps nu et violemment ficelé d'Unica Zürn, figé en des poses morbides par l'objectif d'Hans Bellmer. Bizarre, encore, cette épave de la statue de la Liberté par Bartholdi, « calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur »⁷, tête comme décapitée, ceinte d'un diadème dont les rayons ont été arrachés, prise en plongée par Deidi von Schaewen d'un échafaudage new-yorkais, allégorie d'un monde en voie d'extinction.

Contrairement aux dogmes d'une esthétique classique où elle n'a guère sa place, la bizarrerie n'est pas l'informe : mais une forme autre, la forme que l'on n'attendait pas, la forme qui suscite le choc et déconcerte les habitudes visuelles. En ce sens, l'œuvre photographique de Deidi von Schaeuwen passe outre les clivages convenus (forme / informe, beau / laid, noble / ignoble) afin de poursuivre une authentique démarche plastique : saisir l'étrange et douloureuse beauté de l'éphémère, garder la trace visuelle et émotionnelle d'un laps de temps particulier, celui qui sépare l'aura du monument en gloire de sa destruction virtuelle. Moment de tension autant que d'hésitation, vacillement du temps et des fausses certitudes perceptives.

OBJETS TROUVÉS, ERRANCES URBAINES.

Une telle œuvre requiert la ville comme support et comme terreau : c'est dans la ville en effet, Baudelaire et les surréalistes le savaient, qu'advient le bizarre. En témoigne une conversation entre Pierre Alechinsky et André Breton, dans les années soixante : ce dernier expliquait à son interlocuteur qu'il faudrait, un jour, s'intéresser aux bâches apposées sur les bâtiments parisiens, et les photographier. Deidi von Schaeuwen ne l'apprendra qu'une vingtaine d'années après avoir entrepris son enquête photographique, depuis 1966. Coïncidence : Christo effectuera ses premiers « emballages » en 1968, à Spoleto et à Berne.

André Breton, on le sait, enjoignait les plasticiens à ne pas se laisser enfermer dans l'enclos de leur pratique, mais à affronter le vent de la rue ; et l'un des enjeux de *Nadja* était de « (...) précipiter quelques hommes dans la rue »⁸. Croyant au « hasard objectif » – cet ensemble de phénomènes qui manifestent l'intrusion du merveilleux dans le quotidien le plus banal –, André Breton s'égarait volontiers dans le dédale des rues, étranger à soi-même, afin de mêler les automatismes intérieurs à ceux du monde urbain. À la recherche de l'extase érotique, ou de l'objet trouvé, authentique signal du hasard objectif, vécu sur le mode d'une rencontre stupéfiante qui n'est pas sans analogie avec le « choc » dont parle souvent Deidi von Schaeuwen. Ainsi ces objets « qu'on ne trouve nulle part ailleurs, démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles, pervers enfin au sens où je l'entends et où je l'aime (...) »⁹.

Ce qui est en jeu, dans l'errance urbaine comme dans l'objet trouvé, est la prise de conscience que le monde est réseau de signes, chiffres, et que ville et objets fonctionnent comme des signaux, suscitant « d'in vraisemblables complicités (...) », depuis le mouvement spécial, indéfinissable, que provoque de notre part la vue de très rares objets ou notre arrivée dans tel ou tel lieu, accompagnés de la sensation très nette que pour nous quelque chose de grave, d'essentiel en dépend (...) »¹⁰.

Si l'objet trouvé, l'objet de hasard, occupe une place essentielle dans la démarche surréaliste, l'architecture est

elle aussi appréhendée pour sa capacité à attirer, magnétiser le désir et l'événement : les rues de Paris, mais aussi le palais du Facteur Cheval, l'église « tout en légumes et en crustacés » de Barcelone, et enfin, comme pour venir appuyer le témoignage de Pierre Alechinsky, la tour Saint-Jacques de *L'Amour fou*, ceinte d'échafaudages et photographiée par Brassai :

« J'étais de nouveau près de vous, belle vagabonde, et vous me montriez en passant la tour Saint-Jacques sous son voile pâle d'échafaudages qui, depuis des années maintenant, contribue à en faire plus encore le grand monument du monde à l'irrévélué »¹¹.

Exploration du milieu urbain, attrait pour les architectures hasardeuses, transmutation du banal : tout ceci est présent dans les photographies de Deidi von Schaeuwen. Il n'est pour s'en convaincre que de regarder cette bâche qui enveloppe un étrange bâtiment à Paris [26-27] : forme érigée vers le haut, encordée et produisant un effet de drapé, tel un écho troublant à *L'Énigme d'Isidore Ducasse* (1920), objet conçu et photographié par Man Ray, en hommage à Lautréamont.

COLLECTIONNER, ARCHIVER.

Mais s'il y a incontestablement une dimension surréaliste dans l'œuvre photographique de Deidi von Schaeuwen, celle-ci ne saurait pour autant s'y réduire. D'une part, parce que chez André Breton la ville et l'architecture sont peut-être moins regardées pour elles-mêmes qu'en fonction de leur capacité à magnétiser la rencontre érotique. D'autre part, parce que les phénomènes du hasard objectif font l'objet d'une attente qui est certes accueil et disponibilité, mais aussi passivité : ainsi le boulevard Bonne-Nouvelle où erre sans cesse Breton et qui constitue, dans *Nadja*, une sorte de salle d'attente à l'air libre.

Or, s'il y a disponibilité chez Deidi von Schaeuwen, il y a, au moins aussi fortement, une pratique obstinée, opiniâtre, de la collecte. À la figure baudelairienne et surréaliste du flâneur vient ainsi se substituer une figure plus prédatrice : celle du collectionneur. Depuis vingt-cinq ans, Deidi von Schaeuwen collectionne les bâches et les échafaudages avec une volonté et une systématisme qui ne doivent que fort peu, finalement, au hasard, et l'apparentent plutôt aux artistes, peintres et photographes, qui travaillent sur la série. Le but est bien de constituer la série la plus complète, la plus diversifiée et la plus exhaustive possible, dans le temps et dans l'espace, de bâches et d'échafaudages ; et la notion de méthode l'emporte alors sur celles d'attente et de hasard. Méthode de l'exploration, puis de l'organisation et de l'articulation des images, comme en témoigne la structure même du livre¹².

Dès lors, une autre filiation semble pertinente : celle des artistes de la série, de la collection. Celle d'une esthétique du multiple, du sériel, qui a d'ailleurs partie liée avec le médium photographique, lui-même enclin à répéter, multiplier, répertoire.

La collecte consiste à repérer des objets, à les enregistrer puis les classer, comme Rousseau herboriste constituant minutieusement son herbier. Mais si l'objet est élu pour s'intégrer à une série virtuelle, c'est aussi lui qui, comme le note Marcel Duchamp, élit le collectionneur : « Il vous choisit pour ainsi dire... »

Emblématiques de ces photographes collectionneurs, Walker Evans, les artistes conceptuels, Bernd et Hilla Becher¹³.

L'œuvre de Walker Evans¹⁴ consiste, pour une grande part, en l'exploration méthodique et sérielle des archétypes de l'espace américain. Les artistes conceptuels explorent eux aussi les possibilités d'une esthétique du nombre et de la répétition, mais ils le font davantage en prenant pour modèle l'investigation scientifique, le traitement de l'information, voire même les règles administratives et juridiques. Ainsi Sol Le Witt peut-il définir sa pratique de la façon suivante, en 1967 :

« L'artiste sériel ne cherche pas à produire un bel ou mystérieux objet, mais fonctionne comme un archiviste qui catalogue le résultat de ses prémisses (...). Il doit suivre ses principes prédéterminés jusqu'à leur conclusion en évitant toute subjectivité »¹⁵.

Exemplaires de ce protocole d'expérimentation, *Brick Wall*, qui rassemble trente photographies en noir et blanc d'un mur de briques photographié au cours d'une même journée mais sous des lumières changeantes. Et *From Montelucio to Spoleto, December 1976*, inventaire rigoureux de couleurs, matières, sols, pierres, ciels, végétaux, bâtiments, etc.

Bernd et Hilla Becher ont pour projet, depuis leur premier travail intitulé *Sculptures anonymes* et significativement sous-titré *Une typologie des bâtiments industriels*, de recenser les constructions architecturales et technologiques de l'ère industrielle – ainsi les célèbres châteaux d'eau –, afin de « créer des familles d'objets, sorte d'alphabet qui permette aux gens de lire encore aujourd'hui ces tableaux »¹⁶.

Le point de départ de l'enquête photographique réside dans un constat : un certain monde industriel est en voie de disparition. Et dans une décision : il faut l'enregistrer, pour en garder la trace, en porter le témoignage. Or, les objets industriels sont à la fois des objets fixés au sol, tels des arbres enracinés dans la terre, et des objets trouvés, que rencontre l'objectif photographique. Comme Deidi von Schaewen, les Becher estiment qu'il y a autour de nous des objets architecturaux existants, préfabriqués, et « que nous n'avons qu'à les voir, à les isoler et à les transporter dans un autre contexte »¹⁷. C'est dire que la démarche se veut d'emblée restrictive : il ne s'agit que de voir, et d'enregistrer. À peine, concèdent les Becher, de « mettre un peu d'ordre »¹⁸. Il y va d'un minimalisme esthétique qui fixera à la photographie des règles très strictes – être descriptive et documentaire, ne porter aucun jugement –, et d'une éthique de la neutralité :

« Il faut respecter l'objet tel qu'il est, tel qu'il paraît (...). Il faut se forcer à garder une sorte de neutralité »¹⁹.

Ainsi, la série fonctionnera comme une anatomie comparée, l'image sera document, et le photographe simple appareil d'enregistrement. Surtout, concluent les Becher, n'être jamais « dramatique » ...

Or, si Deidi von Schaewen est, elle aussi, une collectionneuse des aspects délaissés de l'architecture contemporaine, sa démarche, quoique tout aussi systématique, ne saurait être totalement alignée sur celle des photographes sériels ou des Becher.

La recherche des artistes conceptuels se veut d'ordre essentiellement théorique ; celle des Becher assigne à la photographie l'austère tâche de produire des documents exacts, fidèles, supports d'une mémoire du futur : ils excluent en ce sens toute recherche d'ordre esthétique – dénoncée comme caduque –, condamnent le jugement de valeur, et alignent l'acte photographique sur un simple et modeste archivage.

Rien de tel chez Deidi von Schaewen : d'une part, elle ne propose pas des documents, mais une œuvre ; d'autre part, à la neutralité du regard et de la prise de vue, elle oppose l'expérience du « choc », l'investissement subjectif et ce qu'on pourrait appeler, avec Aloïs Riegl, « la volonté d'art » ; enfin, ses images n'excluent ni un certain lyrisme, ni le baroque, ni, subrepticement, l'humour et la dérision, ni, enfin, une esthétisation dramatisée.

LA VOLONTÉ D'ART.

Pour aussi proche qu'elle soit, par certains de ses aspects, de l'esthétique surréaliste et de l'esthétique sérielle, la photographie de Deidi von Schaewen poursuit ainsi une voie singulière, et, à l'inverse des conceptuels notamment, propose une dimension plasticienne. Et c'est pourquoi aussi la comparaison avec les photographes ingénieurs du XIX^e siècle – les Delmaet et Durandelle, Collard, Terpereau, les photographes des Ponts et Chaussées –, si elle est tentante, ne peut cependant être trop loin poussée.

Certes, il y a quelque affinité entre la production photographique de Delmaet et Durandelle, par exemple, et la démarche de Deidi von Schaewen : photographes spécialisés dans la photographie des équipements industriels et des chantiers de construction entre 1866 et 1888, Delmaet et Durandelle sont commandités, de 1865 à 1872, pour témoigner photographiquement de l'édification de l'Opéra Garnier. Ils proposent à la fois un suivi photographique des chantiers de cette « cathédrale du second Empire », et une série de vues des sculptures et de l'ornementation.

Si l'inachevé et le temporaire sont ici appréhendés comme œuvre en soi, et si le travail photographique témoigne d'une incontestable vigueur plastique, il n'en demeure pas moins que la photographie, rarement référée à son auteur, a pour unique but l'enregistrement fonctionnel de l'architecture, elle seule tenue pour œuvre. C'est donc dire que la photographie se réduit, aux yeux de l'architecte, à une simple traduction de l'édifice. C'est

On pourra s'étonner d'une telle déclaration, arguant que la beauté de ces architectures est plus manifeste, plus présente aussi, lorsqu'elle s'offre à nu, tout entière exposée au regard et à la contemplation dévote. Et plaider la déception bien connue du voyageur qui, ayant enfin gagné Athènes ou l'Asie, se heurte à la réfection du monument tant attendu et cruellement dérobé à la vision... Mais c'est que le voyageur déçu est rétif à l'esthétique de la pauvreté et de la précarité autant qu'à celle du secret : à la beauté de ce qui se montre en se cachant, se donne et se refuse, tel un visage voilé, ou un corps dont on sait bien qu'il sera toujours plus érotique vêtu que dénudé.

Refusant toute hagiographie de la monumentalité, toute contemplation auratique de l'architecture, Deidi von Schaewen en explore le versant caché, traitant le bâtiment comme un visage ou un corps que le regard saurait préserver dans la tension du désir sans en vouloir jamais l'accomplissement, – sa mort, tout aussi bien.

Ainsi en va-t-il pour les statues empaquetées du pont Mirabeau, précédemment évoquées, et pour le Bouddha de Birmanie [112-113], dont l'énorme visage blanc et impassible, aux yeux fixes et à la large bouche, est pris dans un réseau extrêmement dense de tiges en bambou, grillagé, préservé, comme en retrait, évoquant ces photographies surréalistes de l'entre-deux-guerres où le visage de la femme est voilé, masqué, rongé par des « brûlages »²¹ ou happé par l'ombre : portraits signés Jacques-André Boiffard, Man Ray, Maurice Tabard, Raoul Ubac...

Le concept de beauté « érotique-voilée » ne s'applique d'ailleurs pas seulement aux sculptures qui évoquent la forme humaine : il vaut aussi, plus radicalement, pour les bâtiments et les monuments. La bâche grise qui couvre, tel un masque, l'ensemble de la Casa Milà à Barcelone [12] ne laisse ainsi deviner que les ondulations féminines de la façade gaudienne et dévoile, se découpant sur le ciel, les spirales des cheminées, contrastant fortement avec l'agencement géométrique des pans de la bâche.

Sculptures et architectures ne sont donc jamais exposées, exhibées : et si choc il y a, il ne provient jamais de la grandeur apollinienne, mais de la blessure qu'infligent la bâche ou l'échafaudage. Ce n'est pas l'apollinisme de la pierre qui produit le choc, visuel autant qu'émotionnel, mais l'effet pervers et secrètement érotique de la défiguration.

SI LA BEAUTÉ N'ÉTAIT QUE LA MORT...

Défiguration, mais aussi promesse de dévastation : bâches et échafaudages ne sont pas que blessures, mais rides, stigmates, du temps qui passe et qui use les visages de femmes comme les pierres des temples. La beauté « érotique-voilée » constitue ainsi une autre figure de la Mélancolie ; et Deidi von Schaewen, photographiant obstinément bâches et échafaudages, s'inscrit dans une

tradition, picturale et photographique : l'esthétique des ruines.

De l'esthétique baroque qui, pour la première fois, interroge la beauté du bizarre, la sensualité morbide des monuments dévastés et des cataclysmes, au romantisme qui médite sur la finitude et l'infini, la caducité des grandeurs humaines, la beauté et la mort, – cette beauté qui, selon John Keats, « doit mourir ».

Jusqu'à Atget, enfin, ce « maniaque, promeneur solitaire qui collectionne des vues comme des pièces de musée »²², qui photographie sans relâche le vieux Paris, et dont Deidi von Schaewen avoue se sentir proche, notamment dans son enquête sur les murs. Avec Atget, explorant systématiquement Paris, quartier par quartier, afin d'en constituer la mémoire, la photographie, à la charnière du XIX^e et du XX^e siècle, porte sur ce qui va disparaître un regard nostalgique. Elle se revendique comme l'ultime témoignage de ce qui, déjà, est mort, et peut-être aussi comme l'ultime possibilité de fixer le temps, – ne serait-ce que par l'image. Entreprise conjuratoire, dénégation du présent, qui trouvent leur traduction poétique chez Baudelaire, déplorant les mutations architecturales de Paris, les immeubles en cours de démolition et les chantiers à ciel ouvert, la capitale éventrée, destructrice autant que détruite. Et leur traduction photographique chez Atget : la photographie d'un Paris menacé y trouve son sens à partir d'une annotation récurrente, inscrite au dos de nombreux tirages : « Va disparaître ». Simple énonciation qui est à elle seule chargée de toute une fantasmagorie de la déréliction et de la mort, extrêmement prégnante dans l'œuvre d'Atget. La démarche d'Atget, indissolublement esthétique et éthique, tente ainsi une dernière fois de fixer par l'image ce qui va périr, ce qui, irrémédiablement, va être soustrait au regard. Elle apparaît en ce sens indissociable d'une conscience, à la fois aiguë et malheureuse, du choc dont la modernité est porteuse, et propose la mémoire anticipée de ce qui ne sera plus.

Baudelaire, Atget : en termes benjaminien, on pourrait énoncer qu'à travers poèmes et photographies se consacre « l'effondrement de l'aura dans l'expérience vécue du choc »²³.

C'est aussi de perte d'aura et d'expérience de choc qu'il est question dans l'œuvre de Deidi von Schaewen : l'image la plus violente pour un occidental étant sans doute Athènes [127], parce que la splendeur grecque du Parthénon, ici grillagé par un échafaudage métallique, avoue sa précarité et incite à une méditation sur la mortalité des civilisations, y compris les plus grandes et les plus fondatrices. Et pourtant : l'image la plus violente, la plus douloureuse s'avère aussi l'une des plus belles, de cette beauté occulte et perverse que l'on s'est essayé à définir. Car, au premier plan, le regard se heurte à l'inquietante étrangeté de cette statue empaquetée, ficelée, aveugle et muette, deux têtes de chevaux à ses pieds, qui semble veiller, gardienne du temple.

Ainsi, de nouveau, décrépitude et beauté se conjuguent en une troublante dialectique : comme en d'autres

dire aussi que le photographe lui-même, anonymisé, intervient comme une instance seconde, secondaire : un strict opérateur, un modeste technicien, qui, comme aux Ponts et Chaussées, doit suivre patiemment, méthodiquement, la construction d'une voie ferrée, le lancement d'un pont métallique, la percée d'une route ; enregistrer les étapes d'un chantier ; montrer treillis, voussoirs et cintres...

Deidi von Schaeuwen n'est pas une opératrice, mais un auteur. Ses photographies ne se réduisent pas à d'utiles documents, mais sont des compositions plastiques à part entière.

Par la couleur, d'abord, qui s'est progressivement imposée, comme rendue nécessaire par le sujet lui-même, remplaçant ainsi le noir et blanc des premiers essais²⁰ : de la mélancolie des couleurs ternies, affadies par l'éclat trop violent du soleil asiatique ou par les pluies européennes, jusqu'à l'éclatement agressif de la couleur pure. Le jaune de *Barcelona* [64] qui, retrouvé à *Paris* [66-67], irradie sur une grande bâche et fait écho sur les pancartes signalétiques. Le bleu outremer de *Tokyo* [40], le rose tyrien qui explose à *Paris* [76-77]. Ou encore à *New York* [62-63], image construite en strates horizontales successives, comme des couches de sédimentation, et scandée par l'alternance chromatique du bleu et du jaune : bleu grisé de la chaussée, bleu chrome du taxi, puis mélange et inter-pénétration du jaune et du bleu sur les bâches grillagées par les entretoises croisées d'une structure métallique. Enfin, en haut, à l'arrière-plan, l'unique verticale, qui donne assise et dynamisme à l'image : la découpe géométrique et parfaitement centrée d'un building gris bleuté.

La couleur n'est ni anecdotique, ni distractive : traitée en aplats ou par touches, éclats fragmentaires, elle contribue non seulement à la composition de l'image, mais aussi à l'esthétisation de ces matériaux et de ces architectures « pauvres » que sont bâches et échafaudages.

Une esthétisation qui en passe aussi par la conversion de l'informe en forme autre, en forme vivante : car ce qui frappe, à regarder l'ensemble de cette série photographique, c'est que la bâche, loin d'être matériau inerte, est une forme qui vit, se déploie, respire, connaît une infinité de déclinaisons possibles. À *Milano* [8] et à *Genève* [9], les bâches grises, en plastique armé, s'animent de reflets éphémères, se vernissent et s'opacifient par endroits, se gonflent de renflements organiques puis se creusent, comme si une vivante respiration animait le plastique. À *Paris* [10-11], en une photographie non dépourvue de lyrisme, la bâche gonflée par le vent ressemble à la voile d'un navire qui prendrait le large. À *Milano* [16-17], une bâche devenue mousse de dentelles, gaze ou tulle, semble gagner le Dôme, en épouser amoureuxment la façade, le rehausser, souligner la hardiesse crénelée des pinacles, aiguilles et clochetons qui s'élancent vers le ciel. Paradoxe d'une bâche qui sacralise davantage encore le monument religieux, et connote les cérémonies du catholicisme, leur pompe et leur luxueuse ostentation.

D'où aussi ce qu'on pourrait appeler le baroque de certaines photographies de bâches, que ce baroque soit traité allusivement, sur le mode de la suggestion, comme à *Paris* [1], ou explicitement, comme à *Melk* [18-19] et à *Venise* [21]. Le plissé, le lourd effet de drapé d'une bâche de plastique bleuté photographiée à *Paris* [1] en légère contre-plongée n'est pas sans évoquer les plis marmoréens des saintes en extase du Bernin. Et à *Melk* [18-19], une dialectique concertée se noue entre deux histoires : la nôtre, celle de la civilisation industrielle, et le baroque de cette église à l'ornementation surchargée, aux fastueuses dorures. Ici, point de contradiction entre l'extraordinaire profusion ornementale du baroque autrichien et le lourd drapé théâtral des bâches de plastique transparent, dont les reflets répondent à la clarté blanche qui sourd de la coupole ouverte, au scintillement des grandes orgues, et, en bas de l'image, à l'éclat métallique des pieds de chaises alignées.

Même dialectique, quoique plus discrète et appliquée à un bâtiment laïc, à *Venise* [21] : la bâche grise s'y intègre harmonieusement à l'architecture, à la volée d'un escalier de marbre flanqué de deux Amours, se fait dais, voûte protectrice et soyeuse, se colorant d'un rose précieux sous la lumière des lustres.

Si Deidi von Schaeuwen, à l'inverse des conceptuels et de photographes tels que les Becher, ne refuse pas le lyrisme, elle s'autorise aussi parfois, quoique sur un mode mineur, humour et dérision : il en va ainsi à *Paris* [13] où, devant des bâches estampillées « Bâches de France », se détache la silhouette de pierre d'un Voltaire au sourire caustique. Une pierre se moquant d'une autre pierre... Et à *Paris* [69-70], où, pour respecter, semble-t-il, la noblesse et le pouvoir qui émanent de l'Élysée, des bâches jaunes ont été agencées de part et d'autre d'une porte comme des tentures d'apparat, relevées en portière par des embrasses. Dérision du pouvoir qui, jusque dans les travaux de réfection, entend préserver sa superbe...

ÉROTIQUE-VOILÉE.

Travail sur la couleur, volonté d'esthétisation, lyrisme, humour parfois : l'œuvre de Deidi von Schaeuwen, on le voit, est une œuvre à plusieurs entrées. Une œuvre protéiforme, dont il serait réducteur de n'appréhender que l'un des aspects.

Il est enfin une autre dimension, très présente dans certaines photographies, qu'il convient d'analyser en mobilisant l'un des critères avancés par André Breton pour définir la beauté surréaliste : « érotique-voilée ». C'est qu'en effet, en un paradoxe qui n'est qu'apparent, Deidi von Schaeuwen dit ressentir un choc visuel plus fort si le bâtiment – même entièrement bâché ou occulté par les échafaudages – est un « beau » bâtiment : le pont Mirabeau et la tour Eiffel à Paris, le Zwinger à Dresde, la Casa Milá de Gaudí à Barcelone, le Dôme de Milan et le Forum à Rome, le Parthénon à Athènes, le Qutb Minar à Delhi, le Taj Mahal à Agra, le Stupa de Sarnath, la Cité interdite à Pékin ...

On pourra s'étonner d'une telle déclaration, arguant que la beauté de ces architectures est plus manifeste, plus présente aussi, lorsqu'elle s'offre à nu, tout entière exposée au regard et à la contemplation dévote. Et plaider la déception bien connue du voyageur qui, ayant enfin gagné Athènes ou l'Asie, se heurte à la réfection du monument tant attendu et cruellement dérobé à la vision... Mais c'est que le voyageur déçu est rétif à l'esthétique de la pauvreté et de la précarité autant qu'à celle du secret : à la beauté de ce qui se montre en se cachant, se donne et se refuse, tel un visage voilé, ou un corps dont on sait bien qu'il sera toujours plus érotique vêtu que dénudé.

Refusant toute hagiographie de la monumentalité, toute contemplation auratique de l'architecture, Deidi von Schaewen en explore le versant caché, traitant le bâtiment comme un visage ou un corps que le regard saurait préserver dans la tension du désir sans en vouloir jamais l'accomplissement, – sa mort, tout aussi bien.

Ainsi en va-t-il pour les statues empaquetées du pont Mirabeau, précédemment évoquées, et pour le Bouddha de Birmanie [112-113], dont l'énorme visage blanc et impassible, aux yeux fixes et à la large bouche, est pris dans un réseau extrêmement dense de tiges en bambou, grillagé, préservé, comme en retrait, évoquant ces photographies surréalistes de l'entre-deux-guerres où le visage de la femme est voilé, masqué, rongé par des « brûlages »²¹ ou happé par l'ombre : portraits signés Jacques-André Boiffard, Man Ray, Maurice Tabard, Raoul Ubac...

Le concept de beauté « érotique-voilée » ne s'applique d'ailleurs pas seulement aux sculptures qui évoquent la forme humaine : il vaut aussi, plus radicalement, pour les bâtiments et les monuments. La bâche grise qui couvre, tel un masque, l'ensemble de la Casa Milà à Barcelone [12] ne laisse ainsi deviner que les ondulations féminines de la façade gaudienne et dévoile, se découpant sur le ciel, les spirales des cheminées, contrastant fortement avec l'agencement géométrique des pans de la bâche.

Sculptures et architectures ne sont donc jamais exposées, exhibées : et si choc il y a, il ne provient jamais de la grandeur apollinienne, mais de la blessure qu'infligent la bâche ou l'échafaudage. Ce n'est pas l'apollinisme de la pierre qui produit le choc, visuel autant qu'émotionnel, mais l'effet pervers et secrètement érotique de la défiguration.

SI LA BEAUTÉ N'ÉTAIT QUE LA MORT...

Défiguration, mais aussi promesse de dévastation : bâches et échafaudages ne sont pas que blessures, mais rides, stigmates, du temps qui passe et qui use les visages de femmes comme les pierres des temples. La beauté « érotique-voilée » constitue ainsi une autre figure de la Mélancolie ; et Deidi von Schaewen, photographiant obstinément bâches et échafaudages, s'inscrit dans une

tradition, picturale et photographique : l'esthétique des ruines.

De l'esthétique baroque qui, pour la première fois, interroge la beauté du bizarre, la sensualité morbide des monuments dévastés et des cataclysmes, au romantisme qui médite sur la finitude et l'infini, la caducité des grandeurs humaines, la beauté et la mort, – cette beauté qui, selon John Keats, « doit mourir ».

Jusqu'à Atget, enfin, ce « maniaque, promeneur solitaire qui collectionne des vues comme des pièces de musée »²², qui photographie sans relâche le vieux Paris, et dont Deidi von Schaewen avoue se sentir proche, notamment dans son enquête sur les murs. Avec Atget, explorant systématiquement Paris, quartier par quartier, afin d'en constituer la mémoire, la photographie, à la charnière du XIX^e et du XX^e siècle, porte sur ce qui va disparaître un regard nostalgique. Elle se revendique comme l'ultime témoignage de ce qui, déjà, est mort, et peut-être aussi comme l'ultime possibilité de fixer le temps, – ne serait-ce que par l'image. Entreprise conjuratoire, dénégation du présent, qui trouvent leur traduction poétique chez Baudelaire, déplorant les mutations architecturales de Paris, les immeubles en cours de démolition et les chantiers à ciel ouvert, la capitale éventrée, destructrice autant que détruite. Et leur traduction photographique chez Atget : la photographie d'un Paris menacé y trouve son sens à partir d'une annotation récurrente, inscrite au dos de nombreux tirages : « Va disparaître ». Simple énonciation qui est à elle seule chargée de toute une fantasmagorie de la dérélition et de la mort, extrêmement prégnante dans l'œuvre d'Atget. La démarche d'Atget, indissolublement esthétique et éthique, tente ainsi une dernière fois de fixer par l'image ce qui va périr, ce qui, irrémédiablement, va être soustrait au regard. Elle apparaît en ce sens indissociable d'une conscience, à la fois aiguë et malheureuse, du choc dont la modernité est porteuse, et propose la mémoire anticipée de ce qui ne sera plus.

Baudelaire, Atget : en termes benjaminien, on pourrait énoncer qu'à travers poèmes et photographies se consacre « l'effondrement de l'aura dans l'expérience vécue du choc »²³.

C'est aussi de perte d'aura et d'expérience de choc qu'il est question dans l'œuvre de Deidi von Schaewen : l'image la plus violente pour un occidental étant sans doute Athènes [127], parce que la splendeur grecque du Parthénon, ici grillagé par un échafaudage métallique, avoue sa précarité et incite à une méditation sur la mortalité des civilisations, y compris les plus grandes et les plus fondatrices. Et pourtant : l'image la plus violente, la plus douloureuse s'avère aussi l'une des plus belles, de cette beauté occulte et perverse que l'on s'est essayé à définir. Car, au premier plan, le regard se heurte à l'inquiétante étrangeté de cette statue empaquetée, ficelée, aveugle et muette, deux têtes de chevaux à ses pieds, qui semble veiller, gardienne du temple.

Ainsi, de nouveau, décrépitude et beauté se conjuguent en une troublante dialectique : comme en d'autres

images, et notamment celles prises en Inde, vie et mort. Il serait en ce sens hasardeux de mener plus loin le parallèle avec la déploration d'un Atget : car s'il y a chez Deidi von Schaewen la conscience, lucide autant que douloureuse, que « tout disparaîtra »²⁴, persiste cependant, insiste, obstinément, la subjuguante présence de la vie.

Or, cette vie opiniâtre, mêlée de mort, si précaire qu'à tout moment elle menace de se défaire, de s'abandonner, c'est en Inde qu'elle irradie de la façon la plus intense et la plus tragique : comme en témoignent, non point les reportages par trop convenus de foules indiennes en détresse, mais, obliquement, métaphoriquement, ces échafaudages de *New Delhi* [96-97], dont les tiges de bambou se tordent, se contorsionnent, se convulsent autour de bâtiments qui déjà ne sont que ruines, qui ont toujours été ruines. Ou encore, l'énigme de cet échafaudage en *Inde* [99], fait de nattes végétales, tresses de bambou et feuilles de palmier, qui, confondant nature et culture, convertit l'architecture en étrange animal, en flore fantastique. Ou enfin, cette photographie, *Srirangam* [109], qui, à elle seule, résume toute l'Inde : énormité colossale d'une « gopura », haute tour d'entrée des temples hindouistes du Sud, bizarrement protégée par les lignes serpentine et si fragiles d'un improbable échafaudage ; procession en marche d'une foule de fidèles, dont les couleurs éclatent – saris et sarouels –, dont on aperçoit la beauté des corps, dont on devine le bruissement et l'odeur, dans la chaleur moite, putride, morbide et exaspérante, de la mousson.

L'Éloge de l'ombre²⁵ de Tanizaki oppose la civilisation occidentale et la civilisation japonaise, comme la lumière à l'ombre. Tandis que l'Occident aime la belle forme intacte, l'édifice ou l'objet parfaitement conservés, le brillant et l'éclat, le Japon leur préfère ce qui est terni, abîmé, dégradé. « Sabi » est en ce sens l'un des mots majeurs de l'esthétique japonaise : il désigne à la fois l'usure des choses et des êtres sous l'effet du temps et, en un sens figuré, le calme mélancolique et subtil qui émane de la dégradation – mousse envahissant les pierres, métal oxydé, argenterie ternie –, le calme, aussi, de celui qui en contemple l'inéluctable processus. Sans révolte, avec ce plaisir ambigu de goûter à la fois la beauté des choses et la tristesse de leur altération prochaine. Une dialectique complexe se noue ainsi entre le légendaire raffinement de la culture japonaise, et l'attraction perverse pour ce qui est « sale », « antihygiénique »²⁶.

Les orientaux, écrit Tanizaki, mettent tout leur soin à conserver la crasse : à la sublimer en morbide beauté.

Cette part de l'ombre, inavouable beauté du déchet et du crasseux, c'est aussi la « grande synthèse », évoquée par Flaubert dans sa *Correspondance*, entre l'odeur nauséabonde de la vermine et le lourd parfum de santal qui émane de la peau d'une courtisane arabe.

C'est, tout aussi bien, la bêche poussiéreuse ou délavée par la pluie, l'échafaudage précaire photographiés par Deidi von Schaewen, qui, de la belle forme architecturale, ne dévoilent que l'esquisse et ne promettent que la dévastation.

Dominique BAQUÉ

NOTES

1. *Murs* est d'ailleurs le titre d'un précédent livre de Deidi von Schaewen, Presse de la connaissance, Paris, 1977.

2. Schiller : *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Aubier, Paris, 1943, p. 309.

3. « Les choses sont délivrées de leurs noms. Elles sont là, grotesques, têtues, géantes, et ça paraît imbécile de les appeler des banquettes ou de dire quoi que ce soit sur elles : je suis au milieu des Choses, les innommables. Seul, sans mots, sans défenses, elles m'entourent, sous moi, derrière moi, au-dessus de moi. » Sartre : *La Nausée*, cité par Alain Roger, in *Nus et Paysages*, Aubier, Paris, 1978, p. 233, note 5.

4. Schiller : *Poèmes philosophiques*, Aubier, Paris, 1954. Poème : « L'idéal et la vie », strophe 9.

5. Sur l'ensemble de cette problématique, se reporter à Alain Roger, *op. cit.* Chapitre VI : « La laideur ».

6. Baudelaire : « Exposition universelle - 1885 - Beaux-Arts », in *Écrits esthétiques*, Christian Bourgois, Paris, 1986, p. 247.

7. Mallarmé : *Poésies*, Gallimard, Paris, 1945. Poème : « Le tombeau d'Edgar Poe ».

8. André Breton : *Nadja*, Gallimard, Paris, 1964, p. 68.

9. André Breton : *ibidem*, pp. 62-63.

10. André Breton : *ibidem*, p. 24.

11. André Breton : *L'Amour fou*, Gallimard, Paris, 1937, p. 59.

12. Le présent livre comporte en effet deux parties : les bâches, les échafaudages. À l'intérieur de chaque partie, les séries se construisent autour des différents matériaux, d'une part ; des couleurs, d'autre part : blanc, gris, beige, brun, bleu, vert, jaune, rouge.

13. Sur l'ensemble de cette problématique, se reporter à l'article de Jean-Louis Boissier : « La collection à l'œuvre », in *La Recherche photographique*, n° 10, juin 1991.

14. On évoquera ici le travail de Walker Evans mené, entre 1935 et 1938, pour la F.S.A. aux États-Unis en des photographies frontales qui reproduisent méthodiquement les archétypes de l'espace américain ; et, plus tardivement, en 1947, les façades prises d'une voiture, en légère contre-plongée au bord du trottoir : *Chicago, a Camera Exploration*. Puis, en 1955, la série d'outils en métal, détournés, posés à plat sur un fond clair : *Beauties of the Common Tool*, qui restitue au matériau pauvre sa beauté. Et enfin, au Polaroid, une véritable collection photographique d'enseignes et d'annonces typographiques.

15. Sol Le Witt : « Serial Project n° 1 », in *Aspen Magazine*, n° 5-6, 1966.

16. Bernd et Hilla Becher : « Entretien avec Jean-François Chevrier, James Lingwood et Thomas Struth », in *Une autre objectivité*, Centre national des arts plastiques, Paris, 1989, p. 61.

17. Bernd et Hilla Becher : *ibidem*, p. 59.

18. Bernd et Hilla Becher : *ibidem*, p. 59.

19. Bernd et Hilla Becher : *ibidem*, p. 61.

20. De 1966 à 1972, toutes les photographies étaient prises en noir et blanc et ne figurent donc pas dans ce livre.

21. Le brûlage est une manipulation photographique inventée par Raoul Ubac.

22. Waldemar George, cité par Françoise Reynaud, in *Eugène Atget*, Centre national de la photographie, Paris, 1984.

23. Walter Benjamin : « Sur quelques thèmes baudelairiens », in *Charles Baudelaire*, Payot, Paris, 1979, p. 207.

24. *Tout disparaîtra* est aussi, significativement, le titre d'un roman érotique de André Pieyre de Mandiargues.

25. Junichirô Tanizaki : *Éloge de l'ombre*, Publications orientalistes de France, Paris, 1989.

26. Junichirô Tanizaki : *ibidem*.

LISTE DES PHOTOGRAPHIES

- Page de garde - Paris, Opéra, 1989
 1 Paris, 1985
 2 Genève, 1985
 3 Stockholm, 1985
 4 Paris, 1988
 5 Genève, 1985
 6-7 Milan, 1982
 8 Milan, 1982
 9 Genève, 1985
 10-11 Paris, rue du Temple, 1977
 12 Barcelone, Casa Mila, 1990
 13 Paris, rue de Seine, 1975
 14 Paris, Louvre, 1991
 15 Milan, Dôme, 1981
 16-17 Milan, Dôme, 1981
 18-19 Melk, 1986
 20 Paris, Invalides, 1990
 21 Venise, 1990
 22 New York, 1970
 23 New York, 1970
 24 Bruxelles, 1974
 25 Bruxelles, 1974
 26-27 Paris, banlieue, 1974
 28 Paris, quai des Orfèvres, 1990
 29 Munich, 1990
 30 Bombay, 1989
 31 Bombay, 1989
 32 Bombay, 1989
 33 Bombay, 1989
 34-35 Paris, banlieue, 1974
 36-37 Paris, bd Sébastopol, 1979
 38-39 Paris, banlieue, 1979
 40 Tokyo, 1985
 41 Tokyo, 1991
 42 Tokyo, 1991
 43 Tokyo, 1985
 44 Paris, Concorde, 1988
 45 Paris, Concorde, 1976
 46 Paris, Pont Mirabeau, 1986
 47 Paris, Pont Mirabeau, 1986
 48 Paris, Pont Mirabeau, 1986
 49 Paris, Pont Mirabeau, 1986
 50 Paris, Elysée, 1975
 51 Paris, rue Beaubourg, 1977
 52-53 Vérone, 1984
 54 Paris, bd des Italiens, 1978
 55 Florence, 1989
 56-57 Milan, 1982
 58-59 Paris, Bourse, 1978
 60-61 Paris, Tour Eiffel, 1983
 62-63 New York, Authority, 1979
 64 Barcelone, 1982
 65 Berlin, 1985
 66 Paris, Saint-Germain, 1973
 67 Paris, Fbg Saint-Honoré, 1976
 68 Paris, Elysée, 1975
 69 Paris, Elysée, 1975
 70 Paris, Elysée, 1975
 71 France, Sud, 1973
 72-73 Paris, Bld Sébastopol, 1978
 74-75 Paris 16^{eme}, 1977
 76-77 Paris, Fbg Saint-Honoré, 1978
 78-79 New York, Madison Av., 1989
 80-81 Venise, 1985
 82-83 Paris, 1976
 84 Paris, 1975
 85 Paris, les Halles, 1976
 86-87 Paris 12^{eme}, 1980
 88 Hong Kong, 1985
 89 Hong Kong, 1985
 90 Hong Kong, 1985
 91 Hong Kong, Tiger Balm Garden
 92 Pékin, Temple des Lamas, 1987
 93 Pékin, Cité Interdite, 1987
 94 Chine, 1987
 95 Chine, 1987
 96 New Delhi, 1986
 97 New Delhi, 1986
 98 New Delhi, 1986
 99 Inde, Sud, 1988
 100 Agra, Taj Mahal, 1986
 101 New Delhi, Qutb Minar, 1986
 102-103 Bénarès, Sarnath, 1986
 104 New Delhi, 1990
 105 New Delhi, 1990
 106-107 New Delhi, 1990
 108 Srirangam, 1988
 109 Srirangam, 1988
 110 Madras, 1988
 111 Madras, 1988
 112 Birmanie, Pegu, 1986
 113 Birmanie, Pegu, 1986
 114 Birmanie, Pagan, 1986
 115 Birmanie, Pagan, 1986
 116-117 Rangoon, Shwedagon, 1986
 118 Madras, 1988
 119 Inde, Sud - 1988
 120 Sicile, Noto - 1991
 121 Sicile, Noto - 1991
 122 Egypte, Gurna, 1991
 123 Potsdam, Neues Palais, 1990
 124 Potsdam, Flatoturm, 1990
 125 Dresde, Frauenkirche, 1990
 126 Désert de Retz, 1990
 127 Athènes, Panthéon, 1989
 128 Barcelone, Sagrada Familia, 1989
 129 Paris, Concorde, 1990
 130 Paris, Arc de Triomphe, 1989
 131 Paris, Arc de Triomphe, 1989
 132 Paris, Bastille, 1989
 133 Paris, Bastille, 1989
 134 New York, Statue de la Liberté, 1985
 135 New York, Statue de la Liberté, 1985
 136-137 New York, Statue de la Liberté, 1985
 138 Rome, Forum, 1988
 139 Rome, Forum, 1988
 140 Londres, Big Ben, 1984
 141 Londres, Museum of National History, 1991
 142 Turin, Palais Stupinigi, 1991
 143 Londres, Albert Mémorial, 1991
 144 Paris, Saint-Augustin, 1990
 145 Paris, Invalides, 1990
 146 Paris, Pont Alexandre III, 1989
 147 Paris, Opéra, 1991
 148-149 Paris, Louvre, 1991
 150 Dresde, Zwinger, 1989
 151 Vienne, 1986
 152 Dresde, Zwinger, 1989
 153 Dresde, Zwinger, 1989
 154-155 Potsdam, Neues Palais, 1989
 156 Paris, Invalides, 1991