



dimension *cheap* égale l'atrocité de leurs couleurs. Mise en ironie du trop célèbre instant décisif, ici mimé sur le mode de la fixation d'un instant *à contour* parfaitement ordinaire.

Autre figure possible du non-lieu: le lieu du flux, du passage, du transit incessant, emblématisé par la série *Paris No Man's Land* (1992-1994) de Jean-Claude Mouton. À rebours de la spectacularisation propre à la «forme-tableau», souvent monumentale, des images de format très modeste (10 x 15 cm) ne donnent à voir, sous une lumière légèrement surexposée qui dissout les reliefs et atténue froidement les couleurs, que le flux absurde et cependant ininterrompu des voitures dans Paris, à tel point que l'espace visuel semble bloqué, sans horizon ni échappatoire possibles. Encastrement des pare-chocs, carrefours saturés, carrosseries envahissantes: choc des voitures, autobus, scooters, camionnettes refoulent le sujet, le simple passant, hors d'un espace bruyant et hostile, saturé de ces bruits de moteurs et de ces clameurs d'exaspération qui tuent le silence au cœur des villes contemporaines... Comme si la photographie elle-même se fermait, se bloquait, à la fois trépidante et agressive, sans qu'aucun espace de calme, et moins encore de solitude, puisse se voir préservé.

Ingratitude, hostilité: ces mots récurrents désignent sans cesse les territoires de la ville postmoderne, qui n'est certes pas avare de non-lieux, mais sait tout aussi bien produire des lieux d'une laideur programmée: ainsi chez Lynne Cohen et Lisa Roy.

«Amoureux du flou, de l'inachevé, du bricolage ou du ratage prémédité, cela sera pour une autre fois» déclarait, non sans quelque intention polémique, Jean-Pierre Criqui à qui la Galerie nationale du Jeu de paume donna carte blanche en 1995 pour son exposition collective *Généralie II. Double mixte*². Et de fait, chez la Canadienne Lynne Cohen, venue à la photographie à partir de l'art minimal et d'une pratique (abandonnée depuis) de la sculpture, aucune approximation, aucun recours à la – discutable, au demeurant – séduction du flou, mais une approche sèche, quasi clinique, du médium photographique. Cohen utilise systématiquement la chambre grand format et propose des images extrêmement soignées, à la très haute qualité définitionnelle, qui se veulent un véritable art de l'enregistrement et de la documentation, dans le lignage d'Atget, comme beaucoup l'auront noté, mais aussi de la *Neue Sachlichkeit* allemande des années vingt. Usines, bureaux et laboratoires, salles de classe à l'usage de la police, tels sont les lieux que fixe l'objectif photographique: lieux désaffectés, provisoirement vidés de leurs occupants, lieux fonctionnels sur lesquels semble pourtant planer comme une sourde menace, une angoisse latente. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que d'aucuns aient cru à des reconstitutions fictionnelles, à des mises en scène de studio: alors que, comme le confirme Cohen, il s'agit de «lieux trouvés» – au sens où l'on peut parler d'«objets trouvés», mais au sens aussi du *ready-made* duchampien auquel Cohen rend hommage –, non point banals mais neutres, «nettoyés» par l'acte photographique. Plus que jamais la photographie accentue ici son statut de médium «froid», produisant une sorte de «glaciation», au demeurant assez terrifiante, des espaces de travail, ainsi qu'une suspension de la présence humaine, dont on devine qu'elle a été là, qu'elle sera là

Veronique Ellena

Royce produits
d'entretien,
extrait de la série
Supermarchés, 1992,
3 exemplaires,
97 x 75 cm,
Courtesy Galerie
Alan Goffman,
Paris.

Jean-Claude Mouton

Paris No Man's
Land, 2000, extrait
de la série Paris
No Man's Land,
1992-1994,
Courtesy Jean-
Claude Mouton.

