



Noir Limite au-delà des frontières du *white cube*

Vers une redéfinition de l'exposition photographique contemporaine

Louise BAKKER

Sous la direction de M. François MAIRESSE

Mémoire de Master 1

Direction de projets ou d'établissements culturels

Parcours musées et nouveaux médias

2026-2027



Attestation de non plagiat**Déclaration sur l'honneur**

Je, soussigné(e), déclare avoir rédigé ce mémoire sans aides extérieures ni sources autres que celles qui sont citées. Toutes les utilisations de textes préexistants, publiés ou non, y compris en version électronique, sont signalées comme telles. Ce travail n'a été soumis à aucun autre jury d'examen sous une forme identique ou similaire, que ce soit en France ou à l'étranger, à l'université ou dans une autre institution, par moi-même ou par autrui.

Fait à Paris le 25/05/2026

Signature de l'étudiant.e

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'ZHR' with a large, sweeping flourish at the end.

Déclaration sur l'honneur concernant l'usage de l'IA

En accord avec le document « cadrage concernant l'usage de l'IA dans les mémoires », remis par les directeurs du master, je, soussigné(e), déclare (barrer la mention inutile):

- ~~avoir rédigé ce mémoire sans aucun recours à l'IA~~
- avoir rédigé ce mémoire en ayant recours à l'IA. Dans ce cas, j'explique ici de manière détaillée la nature précise des usages qui en ont été faits :
Usage de l'IA pour des vérifications linguistiques et des corrections orthographiques et grammaticales.

Fait à Paris le 25/05/2026

Signature de l'étudiant.e



Remerciements

Mes remerciements vont à l'ensemble des personnes ayant contribué à la réalisation de ce mémoire de Master 1.

Tout d'abord, je remercie Monsieur F. Mairesse, co-responsable pédagogique du Master Musées et Nouveaux Médias de la mention Direction de projets ou établissements culturels de l'Université Sorbonne Nouvelle, de s'être rendu disponible tout au long de l'année et de m'avoir prodigué de précieux conseils lors de l'élaboration du présent mémoire.

Je souhaite également remercier Monsieur F. Van Geert, co-responsable pédagogique du même master, ainsi que l'ensemble de l'équipe pédagogique et professionnelle, pour la qualité des enseignements dispensés au cours de cette année universitaire.

Mes remerciements vont ensuite aux artistes du groupe Noir Limite, au cœur de ce mémoire : Jean-Claude Bélégou, Florence Chevallier et Yves Trémorin, et plus particulièrement à ces deux derniers, qui m'ont généreusement accordé de leur temps pour un entretien.

Je remercie également Clarisse Taubin et Anne-Sophie Lazou, gestionnaires des collections du Département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale de France (BnF), dont l'aide a rendu possible la consultation des archives, essentielle à cette recherche.

Un grand merci également à mes parents, tout particulièrement à mon père, pour sa relecture attentive, ses conseils, ainsi que son soutien et ses encouragements constants tout au long de l'année.

Enfin, je tiens à remercier mes amies pour leur soutien et leur bonne humeur quotidienne, notamment Adèle Baijot, Maïlys Cordelles, Rania Karaoud, Emma Desforges et Jade Vauquelin.

Table des matières

1. Introduction	1
1.1. <i>Revue de littérature</i>	3
1.2. <i>Annonce de plan</i>	13
1.3. <i>Méthodologie</i>	14
2. Le groupe Noir Limite : origines et principes	16
2.1. <i>Conditions d'émergence dans le paysage artistique et socio-culturel des années 1980</i>	16
2.2. <i>Les membres du groupe Noir Limite</i>	19
2.3. <i>Fondements théoriques et esthétiques</i>	29
2.4. <i>Fonctionnement du groupe</i>	32
3. Les régimes d'exposition de la photographie	34
3.1. <i>La construction d'un modèle dominant : vers le white cube photographique</i>	35
3.2. <i>Une histoire parallèle : expérimentations et alternatives</i>	45
3.3. <i>Conclusion</i>	58
4. Les interventions Noir Limite : vers une exposition hybride de la photographie	60
4.1. <i>De l'exposition à la performance : la scénographie photographique de Noir Limite</i>	60
4.2. <i>Au-delà des frontières du white cube : vers une expérience située de la photographie</i>	73
5. Conclusion	84

Bibliographie	88
Annexe 1 Entretien avec Florence Chevallier, photographe, 14 novembre 2025	96
Annexe 2 Entretien avec Yves Trémorin, photographe, 22 janvier 2026	110
Annexe 3 Documents et archives du groupe Noir Limite	125
Résumé et mots clés	156
Abstract and Keywords	157

1. Introduction

« Il s'agit de participer à la défense de l'art photographique dont chacun connaît le statut incertain et menacé. Et l'habileté est alors de retourner la situation : justement parce qu'elle n'est pas encore un art reconnu, établi, accepté de tous, la photographie est un merveilleux champ d'expérience sur les limites et renouvellements possibles de l'art. L'incertitude de son statut devient son plus grand trésor ; sa fragilité fait sa force et une dialectique toujours en réserve permet de faire de cet art en retard (bien plus que le cinéma son cadet) le modèle des conduites d'avant-garde. »¹

Ce travail de recherche prend pour point de départ un constat, né de l'expérience récurrente d'un certain ennui face aux expositions de photographie contemporaine. Celui-ci ne tient pas tant aux œuvres elles-mêmes qu'aux modalités de leur mise en espace. Loin de ne constituer qu'un simple ressenti subjectif, cette impression renvoie à une standardisation persistante des dispositifs scénographiques propres au médium photographique. Force est de constater qu'aujourd'hui, de nombreuses expositions se ressemblent, figées dans des modèles de présentations standardisés. Parmi eux, le *white cube* occupe une place dominante. Caractérisé par une esthétique sobre et aseptisée et une relative absence de prise de risque scénographique, le *white cube* hante les institutions de photographie contemporaines et tend à neutraliser les potentialités spatiales du médium et à limiter l'expérience esthétique des images. C'est à partir de ce constat que s'est construit ce projet : comment expliquer que la photographie, médium pionnier dans l'expérimentation scénographique au XX^e siècle, soit aujourd'hui si peu explorée dans ses formes d'exposition ? Pourquoi ses potentialités spatiales restent-elles marginales au sein des institutions contemporaines, alors même qu'elles ont été pleinement investies par les avant-gardes ?

Cette recherche s'inscrit dans le cadre des études sur les expositions, ou *exhibition studies*, domaine dans lequel le médium photographique semble peu exploré. C'est

¹ Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), département des Estampes et de la photographie, fonds Noir Limite, cote Z139(1), Clichés 45, *Noir Limite : Noirs et Mythes*.

un constat que fait Olivier Lugon en 2005 dans son article intitulé « ‘Kodakoration’. Photographie et scénographie d’exposition autour de 1900 », dans lequel il se propose de mettre la photographie et les enjeux de sa mise en espace au cœur de nos préoccupations². Dans ce contexte, l’étude du groupe Noir Limite apparaît particulièrement pertinente. Actif à partir de 1986, ce groupe de photographes français se distingue au sein de la scène artistique par une approche singulière de la photographie et de son exposition. Refusant les modalités conventionnelles de présentation de l’image photographique, les membres du groupe placent l’exposition au cœur de l’expérience esthétique. L’exposition est alors envisagée comme une composante essentielle de leur démarche artistique et une prolongation de leurs images photographiques. À travers leurs expositions et performances, les membres de Noir Limite proposent une remise en question des conventions expographiques qui dominent encore largement le champ de la photographie. Leur démarche s’inscrit ainsi dans une filiation avec les expérimentations scénographiques des avant-gardes du XX^e siècle, tout en proposant une réponse singulière aux enjeux de la photographie dans le contexte artistique et institutionnel des années 1980. En réinvestissant le potentiel spatial et performatif de son médium, le groupe réactive une conception de l’exposition comme forme artistique à part entière.

Le présent mémoire sera donc consacré à l’étude des interventions de Noir Limite afin d’analyser la manière dont celles-ci ont contribué à repenser l’exposition du médium photographique. Il s’agira d’interroger en quoi leur démarche les situe en marge des pratiques et institutions contemporaines, en proposant des formes hybrides, performatives et situées de l’exposition. Plus précisément, cette recherche portera sur la manière dont leurs dispositifs remettent en cause la logique documentaire qui structure encore l’exposition de la photographie et contribuent ainsi à affirmer le statut pleinement artistique du médium.

² LUGON O., « ‘Kodakoration’. Photographie et scénographie d’exposition autour de 1900 », *Études photographiques*, 16, 2005, p. 182-197. Publié en ligne (2008), p. 1-10.

1.1. *Revue de littérature*

Afin de situer ce travail dans le paysage théorique existant, il convient dans un premier temps de définir les notions clés mobilisées, à savoir l'exposition, la scénographie et la photographie, avant de proposer un état de l'art des recherches menées dans ces différents domaines.

L'exposition

Du latin *expositio* (exposé), l'exposition désigne, dans son sens premier, l'action de mettre en vue ou de montrer³. Dans le champ des études muséologiques, notamment chez André Desvallées et François Mairesse, cette notion se révèle plus complexe, dans la mesure où elle désigne aussi bien « le résultat de l'action d'exposer que l'ensemble de ce qui est exposé et le lieu où l'on expose »⁴. Entendue comme contenant, l'exposition constitue un espace structuré, pouvant prendre des formes variées, en intérieur, en extérieur ou *in situ*. Elle se définit également par son contenu, c'est-à-dire les objets qu'elle rassemble, ainsi que par les acteurs qui la traversent, en particulier les visiteurs, pour lesquels le lieu d'exposition constitue un lieu d'interactions sociales⁵.

En tant que système de mise en relation d'éléments hétérogènes (œuvres, matériel expographique et outils d'information) l'exposition fonctionne comme un dispositif de communication, dans lequel chaque élément peut être envisagé comme un signe participant à la construction d'un discours. Nombre d'auteur.ices ont envisagé l'exposition sous cet angle, l'intégrant au champ des sciences de l'information et de la communication (Duncan Cameron, Peter Van Mensch, Serge Chaumier)⁶. Cette approche a toutefois été discutée par certain.es esthéticien.nes,

³ Dictionnaire Larousse : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/exposition/32314>.

⁴ DESVALLEES A., MAIRESSE F., *Concepts clés de muséologie*, Malakoff, Armand Colin ICOM, 2010, p. 38.

⁵ DESVALLEES A., MAIRESSE F., *Concepts clés de muséologie*, *op. cit.*, p. 38-41.

⁶ CAMERON D., « A Viewpoint : the Museum as a Communication System and Implications for Museum Education », *Curator* 11, 1968, p. 33-40 ; VAN MENSCH P., *Vers une méthodologie de la muséologie*, trad. C. KUHN, Paris, L'Harmattan (Muséologies), 2020 ; CHAUMIER S.,

qui soulignent qu'au-delà de la transmission d'informations, l'exposition relève également d'une dimension sensible : elle constitue une présentation et une visualisation dans lesquelles la simple présence des objets produit un effet performatif autonome, qualifié d'« ostension », proche du choc esthétique (Ivo Isolsobe, Zbyněk Z. Stránský)⁷.

À la croisée de ces approches, Jean Davallon envisage l'exposition comme un média⁸ tout en accordant une importance particulière à sa dimension sensible et esthétique. Selon lui, l'exposition repose avant tout sur une organisation spatiale, un « agencement » d'éléments hétérogènes dont la signification se construit à travers l'expérience du visiteur. Le parcours, les relations entre les objets et l'organisation de l'espace participent ainsi à une expérience sensible et corporelle. Davallon montre dès lors que les formes contemporaines de l'exposition tendent à faire de l'espace non plus un simple support du discours expographique, mais un véritable langage esthétique⁹.

Dans le prolongement de ces réflexions, le présent mémoire se propose d'envisager l'exposition comme un travail de recherche esthétique, en considérant non plus seulement l'œuvre en elle-même, mais bien les conditions de sa mise en espace comme déterminantes de l'expérience esthétique. En ce sens, l'exposition peut être définie comme une manière de percevoir et de faire percevoir un ensemble d'objets à travers une présentation, une mise en scène ou une scénographie, dont le degré d'implication peut varier. Sa conception et sa réalisation mobilisent notamment un.e commissaire d'exposition (ou curateur·ice) et un.e scénographe, ainsi qu'un ensemble d'autres corps de métiers qui s'accordent pour formuler un ensemble cohérent et, avant tout, esthétique.

Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition, Paris, La documentation française (Musées-Monde), 2012.

⁷ ISOLSOBE I., « Cours de théâtristique générale », *Études littéraires*, 13/3, 1980, p. 413-435 ; MAIRESSE F., Zbyněk Z. Stránský et la muséologie : *Une anthologie*, Paris, Éditions L'Harmattan (Muséologies), 2019, p. 248.

⁸ DAVALLON J., *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan (Communication et civilisation), 1999.

⁹ DAVALLON J., « Le pouvoir sémiotique de l'espace : Vers une nouvelle conception de l'exposition ? », *Hermès*, 61/3, Paris, 1988, p. 38-44.

L'étude de l'exposition comme objet de recherche en histoire de l'art et en muséologie constitue un champ relativement récent. Ce n'est qu'à la fin du XX^e siècle que plusieurs chercheur·euses ont commencé à déplacer leur attention des œuvres et des artistes vers les expositions elles-mêmes, envisagées comme des éléments déterminants dans le développement de l'histoire de l'art. À cet égard, les travaux de Bruce Altshuler¹⁰ s'avèrent particulièrement pertinents, proposant un inventaire et une analyse de grandes expositions qui ont marqué le développement de l'art contemporain. Ses recherches ont contribué à structurer un domaine désormais largement consacré à l'étude du dispositif expographique et de son influence sur l'écriture de l'histoire de l'art. Altshuler est parmi les premiers à soutenir que l'histoire de l'art se construit, précisément, à partir des expositions¹¹.

Conscient·es de l'importance de la forme d'exposition pour comprendre l'évolution de l'art, de plus en plus d'auteur·ices placent désormais les dispositifs expographiques au cœur de leurs recherches. Dans cette perspective, Jérôme Glicenstein¹² propose lui aussi de déplacer le regard de l'histoire de l'art de l'œuvre vers les conditions de son exposition. Il critique une tradition historiographique centrée sur les artistes et les objets, qui tend à négliger le rôle déterminant des formes de monstration dans la construction du sens des œuvres. Selon lui, celles-ci ne se donnent jamais immédiatement au regard : leur réception est toujours médiatisée par un dispositif d'exposition qui organise la rencontre entre les œuvres, l'espace et les publics. Sa réflexion conduit ainsi à envisager l'exposition comme un « site de l'art », où se construisent collectivement la reconnaissance et la signification des œuvres, et comme une condition constitutive de l'expérience esthétique¹³. Prolongeant cette approche, nous pouvons également mentionner les

¹⁰ ALTSHULER B., *The Avant-Garde in Exhibition : New Art in the 20th Century*, Berkeley, University of California Press, 1998 ; ALTSHULER B. (éd.), *Exhibitions That Made Art History, Volume I : 1863-1959, Salon to Biennial*, Londres, New York, Phaidon, 2013 ; ALTSHULER B. (éd.), *Exhibitions That Made Art History, Volume II : 1962-2002, Biennials and Beyond*, Londres, New York, Phaidon, 2013.

¹¹ Dans une perspective similaire, voir également : GREENBERG R., FERGUSON B.-W., NAIRNE S., *Thinking about Exhibitions*, Londres, Routledge, 1996.

¹² GLICENSTEIN J., *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, Presses universitaires de France (Lignes d'art), 2009.

¹³ GLICENSTEIN J., *L'art*, op. cit.

travaux de David Carrier, Julia Noordegraaf, Charlotte Klonk et Victoria Newhouse, qui identifient la mise en espace des œuvres comme un enjeu central pour la compréhension esthétique et conceptuelle des œuvres. Cette perspective s'avère particulièrement pertinente pour les recherches développées dans le cadre de ce mémoire¹⁴.

Outre la littérature théorique consacrée aux dispositifs muséographiques et expographiques évoquée précédemment, l'exposition a également fait l'objet de recherches portant sur sa dimension technique, c'est-à-dire les méthodes et pratiques de sa réalisation. Dans ce cadre, il convient de mentionner le manuel de Claire Merleau-Ponty et Jean-Jacques Ezrati¹⁵, ainsi que la publication *Projet d'exposition* (autour du collectif Les scénographes)¹⁶. Plus récemment, certaines tentatives de théorisation des pratiques expographiques ont émergé, à l'image du *Traité d'expologie* de Serge Chaumier¹⁷, qui analyse les principes et logiques sous-jacentes à la conception des expositions. Il y envisage l'exposition non seulement comme un dispositif de communication, mais aussi comme un langage à la fois théâtral et esthétique.

Plus récemment, une littérature importante s'est développée sur les relations entre artistes et expositions, ainsi que sur le rôle du musée comme espace de création. Dans cette optique, James Putnam¹⁸ met en lumière la centralité de l'artiste dans le projet muséal et se propose de présenter le musée comme médium. Parallèlement,

¹⁴ CARRIER D., *Museum Skepticism. A History of the Display of Art in Public Galleries*, Durham, Duke University Press, 2006 ; NOORDEGRAAF J., *Strategies of Display*, Rotterdam, Nai Publishers, 2004 ; KLONK C., *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven, Yale University Press, 2009 ; NEWHOUSE V., *Art and the Power of Placement*, New York, Monacelli Press, 2005.

¹⁵ MERLEAU-PONTY C., EZRATI J.-J., *L'exposition, théorie et pratique*, Paris, L'Harmattan (Patrimoine et sociétés), 2006.

¹⁶ L'association SCENOGRAPHES, *Projet d'exposition. Guide des bonnes pratiques*. Disponible sur Internet : <https://les-museographes.org/wp2/wp-content/uploads/2022/12/guide-des-bonnes-pratiques-association-Scenographes.pdf>.

¹⁷ CHAUMIER S., *Traité d'expologie*, op. cit.

¹⁸ PUTNAM J., *Art and Artifact. The Museum as Medium*, Londres, Thames & Hudson, 2001.

plusieurs synthèses et études contemporaines (Julie Bawin ; Jérôme Glicenstein¹⁹) analysent l'émergence, dans les années 1960, de la figure du commissaire d'exposition ou du curateur, tandis que certains écrits de praticiens comme Hans Ulrich Obrist²⁰ et Harald Szeeman²¹ offrent un éclairage direct sur les pratiques curatoriales actuelles.

La scénographie

Dans la mesure où les présentes recherches portent sur l'exposition dans sa dimension spatiale et esthétique, il convient de définir les notions de scénographie et de *design d'exposition*, en mobilisant un ensemble de travaux consacrés à ce domaine. Issue du champ théâtral, la scénographie désigne étymologiquement « l'art de dessiner (*graphein*) la scène (*skènè*) »²². Elle renvoie, dans son sens premier, à « l'art de concevoir les décors scéniques », ainsi qu'à « l'ensemble des éléments picturaux, plastiques et techniques qui permettent l'élaboration d'une mise en scène »²³. Définie plus largement par le dictionnaire Larousse comme un « aménagement expressif d'un espace », elle s'est progressivement constituée comme une pratique transversale, dépassant le cadre du théâtre pour investir d'autres domaines tels que les espaces urbains et les expositions. Dans ce contexte, la scénographie peut être entendue comme l'art de mettre en espace des objets et des contenus dans un environnement construit. Appliquée au champ de l'exposition, la scénographie désigne l'ensemble des choix plastiques, spatiaux et techniques qui structurent la mise en espace des œuvres : dispositifs d'accrochage, organisation des circulations, lumière, couleurs, matériaux ou mobilier contribuent ainsi à produire un cadre de perception spécifique.

¹⁹ BAWIN J., *L'Artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014 ; GLICENSTEIN J., *L'Invention du curateur*, Paris, Presses universitaires de France, 2015.

²⁰ OBRIST H.U., *A Brief History of Curating*, Berlin/Dijon, JRP Ringier, Les presses du réel (Documents), 2008 ; OBRIST H.U., *Les Voies du curating*, Paris, Éditions Manuella, 2015.

²¹ SZEEMAN H., *Écrire les expositions*, Bruxelles, La Lettre volée (Le Couloir parallèle), 1996.

²² SURGER A., *Scénographies du théâtre occidental*, Paris, Armand Colin (U lettres), 2017, p. 13.

²³ Dictionnaire Larousse : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sc%C3%A9nographie/71363>.

Si plusieurs théoricien·nes lui préfèrent le terme de muséographie ou d'expographie, nous privilégierons le terme de scénographie pour sa connotation théâtrale, au cœur de notre approche des dispositifs d'exposition.

Loin d'être neutre, la scénographie agit comme un langage à part entière, capable d'orienter le regard, de hiérarchiser les éléments exposés et de produire des effets de sens, parfois qualifiés de théâtralité. En ce sens, même les dispositifs les plus abstraits jouent sur notre perception des œuvres. C'est précisément ce type de dispositifs que théorise Brian O'Doherty dans les années 1970 à travers son analyse du *white cube*. Dans *White cube : l'espace de la galerie et son idéologie*²⁴, il met en évidence les présupposés idéologiques de cet espace caractérisé par une neutralité apparente de par les murs blancs, l'absence d'ouvertures, et l'effacement du contexte. Loin d'être neutre, ce dispositif isole l'œuvre dans un environnement contrôlé qui privilégie la contemplation et construit un rapport spécifique entre œuvre et spectateur·ice. En révélant ces conventions, O'Doherty ouvre la voie à une approche critique des dispositifs expographiques et de leur rôle dans la production du sens²⁵.

C'est précisément ce modèle du *white cube* que ce mémoire se propose de mettre en question, en abordant la scénographie dans sa dimension artistique, comme prolongement de l'œuvre et de la démarche artistique. Dans cette perspective, Claire Lahuerta, Mathilde Roman et Arnaud Sompairac développent des approches complémentaires qui contribuent à penser la scénographie comme un élément constitutif de l'expérience esthétique.

Claire Lahuerta²⁶ introduit la notion d'« exposition plasticienne » et, dans ce cadre, conçoit la scénographie comme un dispositif oscillant entre « mise en

²⁴ O'DOHERTY B., *White cube : l'espace de la galerie et son idéologie*, trad. P. FALGUIERES, Paris, JRP Ringier (Lectures Maison Rouge), 2008.

²⁵ Pour une approche complémentaire et une mise en perspective des enjeux idéologiques liés au *white cube* et sa diffusion à l'échelle des expositions internationales contemporaines, voir également : FILIPOVIC E., « The Global White Cube », *OnCurating*, 22, 2014.

²⁶ LAHUERTA C., « La scénographie d'exposition : l'espace de l'art entre mise en scène et mise en œuvre », *Figures de l'art. Revue d'études esthétiques*, 18, 2010, p. 13-19 ; LAHUERTA C., « (Ré)écrire l'exposition par sa scénographie », *Le Portique*, 30, 2013. Disponible sur Internet (mis en ligne le 1^{er} juillet 2015) : <https://doi.org/10.4000/leportique.2640>.

scène » et « mise en œuvre », à la croisée du théâtre, de l'architecture, de la muséographie et des arts visuels. Elle met en évidence la porosité entre création artistique et exposition, et envisage l'œuvre en scène comme un événement où le parcours du visiteur, le flux des corps et la matérialité de l'espace participent à l'expérience esthétique²⁷. La scénographie devient ainsi un véritable « acte créateur » et un langage capable de « (ré)écrire » l'exposition, en reconfigurant les relations entre œuvre, institution et spectateur, et en favorisant une réception active qui remet en cause le modèle de contemplation unilatérale²⁸.

Dans une perspective proche, Mathilde Roman²⁹ analyse les relations qu'entretiennent les artistes avec la pratique de l'exposition du point de vue de la construction de l'espace scénographique. À travers un ensemble d'entretiens avec des artistes, elle montre que la scénographie n'est pas un simple dispositif de présentation, mais un prolongement du processus créatif et un outil de mise en relation avec le visiteur. Son travail vise à réunir deux champs traditionnellement distincts – l'art et la scénographie – pour envisager l'exposition comme une expérience esthétique globale. Ainsi, Roman met en lumière la manière dont le *display* scénographique participe activement à l'expérience esthétique des œuvres et à leur réception.

Enfin, Arnaud Sompairac³⁰ propose une approche de la scénographie comme « espace engendré par l'objet ». Il en analyse les principaux outils – géométrie, lumière, rythme ou matières – comme des moyens de produire une écriture spatiale autonome, capable d'accompagner ou de questionner le discours de l'exposition. La scénographie apparaît ainsi comme un dispositif sensible et critique, participant pleinement à la construction de l'expérience du public.

²⁷ LAHUERTA C., « La scénographie d'exposition », *op. cit.*, p. 13.

²⁸ LAHUERTA C., « La scénographie d'exposition », *op. cit.*, p. 3.

²⁹ ROMAN M., *Habiter l'exposition : l'artiste et la scénographie*, Paris, Manuella éditions, 2020 ; ROMAN M., *Habiter la scénographie : quand le display fait œuvre*, Paris, Manuella éditions, 2025.

³⁰ SOMPAIRAC A., *Scénographie d'exposition : six perspectives critiques*, Genève, MétisPresses (VuesDensemble – Essais), 2016 ; SOMPAIRAC A., *Paysages de l'exposition : spatialités et signification*, Genève, MétisPresses (VuesDensemble), 2025.

L'exposition de la photographie

Le présent mémoire se propose d'articuler scénographie d'exposition et médium photographique, en interrogeant les modalités spécifiques de sa mise en espace en tant qu'objet d'exposition. Depuis plusieurs années, l'exposition de la photographie fait l'objet d'un intérêt croissant dans la recherche en histoire de l'art et en muséologie. C'est notamment entre 2009 et 2012 que l'historien de la photographie Olivier Lugon a structuré ce champ à travers le projet mené à l'Université de Lausanne intitulé *L'exposition moderne de la photographie (1920-1970)*³¹. Ce programme de recherche part d'un constat proche de celui qui fonde mes recherches : l'intégration de la photographie dans le champ artistique s'est largement appuyée sur l'adoption d'un modèle de présentation hérité des beaux-arts – images isolées, encadrées, accrochées à hauteur d'œil sur des murs neutres – qui a progressivement acquis une dimension normative. Or, selon Lugon, cette standardisation a contribué à occulter une autre histoire de l'exposition photographique, marquée au contraire par un foisonnement d'expérimentations scénographiques tout au long du XX^e siècle. À travers l'étude d'une série de manifestations majeures, Lugon propose ainsi une histoire scénographique de la photographie moderne, à la croisée de l'histoire de la photographie, de l'architecture et de la muséographie³².

Dans le prolongement de cette approche, les recherches récentes ont déplacé l'attention vers les formes contemporaines de l'exposition de la photographie. Nassim Daghighian envisage l'exposition comme un médium à part entière, à la fois espace d'expérience esthétique et construction d'un discours critique³³. Il en souligne la spécificité par rapport à d'autres modes de diffusion de la photographie – le livre et l'écran – en insistant sur sa dimension multisensorielle, corporelle et située. Loin de la bidimensionnalité et de la dématérialisation des images

³¹ LUGON O., « L'exposition moderne de la photographie », in MOREL G. (éd.), *Les Espaces de l'image*, Montréal, Le Mois de la Photo à Montréal, 2009, p. 201-211, 269-279.

³² Dans une perspective comparable, voir également : MAURO A. (éd.), *Photoshow : Landmark Exhibitions that Defined the History of Photography*, Londres, Thames & Hudson, 2014, qui retrace l'histoire des expositions de photographie à travers plusieurs études de cas.

³³ DAGHIGHIAN N., *Exposition de photographie*, Genève, Centre de la photographie Genève (Superscripte, 2), 2024.

numériques, l'exposition engage le visiteur dans une expérience physique, spatiale et collective. La mise en espace y joue un rôle central, en permettant d'agencer et de mettre en relation les images selon des logiques variées, qui participent activement à la production de sens.

Les travaux de Chiara Rubessi sur le *display* et la spatialisation de la photographie³⁴ prolongent cette réflexion. Elle envisage le concept de *display* comme un outil central de la mise en espace moderne, permettant d'organiser la relation entre œuvre, espace et public et d'orienter les modalités de perception et d'interprétation. Étroitement lié à la scénographie et à la conception des parcours, le *display* constitue ainsi un élément structurant de l'expérience de l'exposition. Rubessi interroge le rôle dans l'exposition de la photographie, ainsi que l'héritage des expérimentations des avant-gardes du Bauhaus, qui ont rompu avec la frontalité traditionnelle pour engager le corps du visiteur dans l'espace.

Enfin, il convient de mentionner les recherches récentes de Romain Coty³⁵. Son mémoire s'inscrit dans une réflexion contemporaine sur les interactions entre photographie et scénographie d'exposition, en envisageant la mise en espace comme un lieu d'influences réciproques entre ces deux médiums. Il montre comment la photographie peut à la fois nourrir les pratiques scénographiques, en tant qu'objet d'exposition, outil documentaire ou source d'inspiration esthétique, et participer à leur renouvellement. Son analyse accorde une attention particulière aux enjeux de spatialisation et d'accrochage des images, envisagés comme les composantes d'un langage propre à l'exposition, capable d'organiser une forme de narration visuelle et de reconfigurer les modes de perception du spectateur. Enfin, Coty inscrit sa réflexion dans une perspective résolument contemporaine, en interrogeant l'impact des technologies numériques, le développement des dispositifs immersifs et participatifs, ainsi que les mutations à venir des formes expographiques.

³⁴ RUBESSI C., « *Display* d'exposition et spatialisation de la photographie », *Focales*, 4, 2020. Disponible sur Internet : <https://doi.org/10.4000/focales.693>.

³⁵ COTY R., *Scénographie d'exposition : étude du médium photographique*. Art et histoire de l'art (2023), <hal. 04305669>. Disponible sur Internet : <https://hal.univ-lorraine.fr/hal-04305669v1>.

Ce travail constitue ainsi un point d'appui important pour mes recherches, en offrant un cadre théorique et contemporain pour penser les relations entre photographie et scénographie. Toutefois, le présent mémoire s'en distingue en adoptant une approche plus située, centrée sur le cas du groupe Noir Limite. Dans ce cadre, il accordera une attention particulière aux potentialités théâtrales et performatives de l'exposition, de moins en moins mobilisées.

Noir Limite

Bien que le groupe Noir Limite ait occupé une place singulière dans le paysage photographique de son époque, il demeure relativement peu étudié dans le champ de la recherche en histoire de l'art et en muséologie. Durant son activité, le groupe Noir Limite a suscité l'intérêt de plusieurs critiques d'art, parmi lesquels Bernard Lamarche-Vadel, Jean-Claude Lemagny et Jacques Henric³⁶, qui ont accompagné et commenté leur démarche. Leurs écrits ont contribué à inscrire le collectif dans le paysage critique de la photographie contemporaine. La pratique artistique de Noir Limite a également fait l'objet d'un premier travail de recherche mené par Marie-Laure Lapeyrère dans le cadre de son mémoire de maîtrise³⁷. Cette étude constitue une contribution importante à la compréhension du contexte artistique, sociologique et politique dans lequel le groupe a évolué, ainsi que des motivations ayant conduit les trois photographes à fonder Noir Limite au cours des années 1980.

Cependant, si la pratique photographique du groupe a été abordée sous l'angle de la critique, de l'histoire et de la sociologie de l'art, leurs expositions et performances demeurent très peu documentées et n'ont, à ce jour, fait l'objet d'aucune analyse approfondie. C'est dans cet interstice que s'inscrit la présente recherche : il s'agira de déplacer le regard de la seule production photographique vers les conditions de sa mise en espace. L'enjeu est ainsi de considérer l'exposition

³⁶ LAMARCHE-VADEL B., HENRIC J., LEMAGNY J.-C., *La Mort*, cat., Le Havre, 1991 ; LAMARCHE-VADEL B., HENRIC J., LEMAGNY J.-C., *Noir limite : Jean-Claude Bélégou, Florence Chevallier, Yves Trémorin*, Le Havre, s.d.

³⁷ LAPEYRERE M.-L., *Noir limite, Un groupe artistique dans un contexte photographique*, Mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, sous la direction de M. POIVERT, Université Paris I Panthéon Sorbonne, 2000.

comme un espace d'expérimentation à part entière, constitutif de leur démarche artistique.

1.2. *Annonce de plan*

Le présent mémoire se structure en trois parties. La première sera consacrée à l'étude de Noir Limite en tant que groupe artistique, depuis ses conditions d'émergence jusqu'aux fondements théoriques et esthétiques qui structurent sa démarche. Il s'agira d'abord de replacer le collectif dans le contexte du paysage photographique et culturel des années 1980, marqué par des débats relatifs à la reconnaissance de la photographie en tant qu'art. L'analyse portera ensuite sur les parcours respectifs de Florence Chevallier, Yves Trémorin et Jean-Claude Bélégou, afin de mettre en lumière la complémentarité de leurs sensibilités et de leurs pratiques. Enfin, cette partie s'attachera à examiner les principes théoriques et esthétiques défendus par le groupe, ainsi que son fonctionnement collectif, afin de comprendre comment Noir Limite construit une approche singulière de la photographie.

Prenant appui sur les travaux d'Olivier Lugon, la deuxième partie de ce mémoire sera consacrée à une restitution des principales évolutions de l'exposition photographique au cours du XX^e siècle. Il s'agira de définir ce qu'est une exposition photographique, d'en cerner les spécificités et d'en retracer les principales configurations historiques, afin de l'envisager comme un champ de recherche à part entière. L'analyse sera structurée autour de deux grandes tendances qui traversent cette histoire. Dans un premier temps, seront étudiées les modalités d'exposition issues du modernisme, qui ont progressivement conduit à la formalisation d'un modèle dominant d'accrochage – communément désigné sous la notion de *white cube* – encore largement prégnant aujourd'hui. Dans un second temps, il s'agira de mettre en évidence l'existence de pratiques alternatives, développées notamment par les avant-gardes, qui ont contribué à faire émerger d'autres régimes de perception et d'autres formes de mise en espace de la photographie.

Enfin, la troisième partie sera consacrée à l'analyse des interventions du groupe Noir Limite afin de déterminer la place qu'il occupe dans l'histoire des expositions photographiques. Il s'agira de montrer comment les membres du

groupe investissent l'exposition comme un espace d'affirmation artistique, à travers des pratiques d'exposition hybrides et un refus des codes hérités du modèle documentaire. Nous analyserons les dispositifs qu'ils ont mis en place – notamment le renouvellement des espaces d'exposition et le recours à la performance et aux nouveaux médias – afin de situer leur démarche en marge des pratiques et institutions contemporaines.

1.3. *Méthodologie*

Inscrite dans le cadre des *exhibition studies* et de la photographie, cette étude mobilise un ensemble d'ouvrages théoriques consacrés à ces domaines de recherche. Elle repose également sur une méthodologie articulée autour de plusieurs types de sources complémentaires. En premier lieu, elle s'appuie sur un travail de recherche d'archives réalisé au Département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale de France (BnF). Ce fonds est constitué de plusieurs centaines de tirages photographiques, de planches contacts et d'une quinzaine de boîtes de documents, comprenant notamment des comptes rendus dactylographiés des conseils d'administration du groupe Noir Limite (1986-1993), des extraits de presse relatifs à leurs interventions, de la correspondance, des catalogues d'exposition, ainsi que divers documents permettant d'appréhender le mode de fonctionnement du groupe, sa démarche artistique et la réception de celle-ci. La reproduction des documents d'archives n'étant pas autorisée, aucun ne peut figurer en annexe du mémoire.

Ce corpus a été enrichi par la conduite d'entretiens semi-directifs avec deux des trois membres du groupe. D'une durée moyenne d'une heure, ces entretiens ont permis de recueillir des témoignages sur la démarche artistique du groupe ainsi que sur son fonctionnement, et tout particulièrement sur la conception, l'organisation et la mise en espace des expositions et performances de Noir Limite. Le troisième membre, Jean-Claude Bélégou, n'a pas souhaité participer à un entretien à distance, et les contraintes géographiques (résidence en Normandie) n'ont pas permis la réalisation d'un entretien en présentiel. Il n'a donc pas été possible de recueillir son témoignage.

Enfin, il convient de mentionner les limites documentaires rencontrées dans le cadre de cette recherche. Les interventions (expositions et performances) de Noir Limite sont en effet très peu documentées : les archives n'ont conservé que quelques rares vues photographiques et des descriptions succinctes ; aucun plan d'exposition ou autre document plus détaillé n'a été gardé. L'analyse ne vise donc pas à reconstituer de manière exhaustive les dispositifs mis en place, mais plutôt à comprendre les intentions des artistes et leur conception de l'exposition.

2. Le groupe Noir Limite : origines et principes

Le groupe Noir Limite se forme en janvier 1986 et demeure actif jusqu'en avril 1993. Il est composé de trois membres : Jean-Claude Bélégou, Florence Chevallier et Yves Trémorin. Cette partie du mémoire se propose d'offrir une présentation détaillée et contextualisée du groupe, en s'attachant à sa formation, au parcours de ses membres, ainsi qu'aux fondements théoriques et esthétiques qui structurent leur approche photographique³⁸.

2.1. *Conditions d'émergence dans le paysage artistique et socio-culturel des années 1980*

Dans un premier temps, il convient d'examiner les conditions d'émergence du groupe au sein du paysage artistique et socio-culturel des années 1980. Il importe en effet de le replacer dans un contexte sensiblement différent de celui d'aujourd'hui, à une époque où – jusqu'aux années 1960 et 1970 – la photographie ne bénéficiait pas encore d'une pleine reconnaissance et où les photographes n'étaient pas considérés comme des artistes à part entière.

Les années 1980 constituent, comme le souligne Marie-Laure Lapeyrère, une période charnière, au cours de laquelle s'accélère la reconnaissance publique et institutionnelle du statut artistique de la photographie, notamment à travers les politiques culturelles mises en place sous le septennat de François Mitterrand, ainsi que par la multiplication des initiatives publiques et privées, des expositions et des publications spécialisées³⁹. L'année 1989 est ainsi souvent considérée comme l'apogée de cette dynamique, marquée par l'inauguration de deux

³⁸ Ce chapitre s'appuie principalement sur les entretiens menés avec les membres du groupe Noir Limite (voir Annexes 1 et 2, pp. 96-124) ainsi que sur les manifestes du groupe. Une source complémentaire pour examiner le contexte artistique et socio-culturel des années 1980-1990 est la thèse de Leo Martinez : MARTINEZ L., *Le rôle des expositions dans la valorisation de la photographie comme expression artistique en France de 1970 à 2005*, Thèse de doctorat, Université Toulouse 2 Le Mirail, 2011.

³⁹ LAPEYRERE M.-L., *Noir limite*, op. cit., p. 9-10.

expositions majeures : *L'invention d'un regard* au Musée d'Orsay et *L'invention d'un art* au Centre Pompidou⁴⁰. C'est dans ce contexte que se forme le groupe Noir Limite en 1986, avec l'ambition d'affirmer une approche expressive et artistique de la photographie.

Toutefois, la lecture de Marie-Laure Lapeyrère doit être nuancée au regard du point de vue – et du vécu – des artistes eux-mêmes, pour qui la reconnaissance de la photographie en tant qu'art demeurerait incomplète. Comme le souligne Yves Trémorin, « la photographie n'avait pas encore de statut reconnu »⁴¹. Cette réalité se manifeste notamment par la prédominance, au début des années 1980, du photojournalisme, du reportage photographique et de la photographie documentaire dans le champ photographique français. L'ouverture d'une antenne parisienne de l'agence Magnum Photos en 1982 confirme le poids de cette tradition humaniste et documentaire⁴². Face à ces pratiques, Noir Limite entend développer une approche plus « dissident[e] et engagé[e] » sur le plan esthétique⁴³. Son positionnement s'inscrit donc d'emblée dans une forme de décalage critique vis-à-vis d'un modèle dominant.

La démarche de Noir Limite s'inscrit ainsi dans un contexte de structuration et de renouvellement du champ photographique en France. Depuis les années 1970, les photographes eux-mêmes œuvrent à la diffusion et à la légitimation du médium en créant des lieux d'exposition et des espaces éditoriaux dédiés. Les éditions *Contrejour*, fondées par Claude Nori⁴⁴, jouent à cet égard un rôle majeur dans la promotion d'une jeune photographie⁴⁵. Parallèlement, des manifestations comme

⁴⁰ À ce propos, voir : SAYAG A., LEMAGNY J.-C. (éd.), *L'invention d'un art : Cent-cinquantième anniversaire de la photographie*, Paris, Adam Biro/Centre Georges Pompidou, 1989.

⁴¹ Yves Trémorin, entretien réalisé en visioconférence, 22 janvier 2026, retranscription en Annexe 2. Voir Annexe 2, p. 122, l. 8-9.

⁴² MARTINEZ L., *Le rôle des expositions*, op. cit., p. 418.

⁴³ Florence Chevallier, entretien réalisé en visioconférence, 14 novembre 2025, retranscription en Annexe 1. Voir Annexe 1, p. 101, l. 27-28.

⁴⁴ Claude Nori (1949-, Toulouse) est un photographe, critique et commissaire d'exposition. En 1975, il crée la revue *Contrejour*, puis un lieu d'exposition et de rencontre à Paris.

⁴⁵ MARTINEZ L., *Le rôle des expositions*, op. cit., p. 150.

les *Rencontres d'Arles* ou le *Mois de la Photo* contribuent à structurer un réseau de visibilité et à inscrire la photographie dans le paysage culturel contemporain.

Les années 1980 voient également l'essor de la critique photographique en France. L'apparition des *Cahiers de la photographie* en 1981 inaugure un discours théorique et critique sur le médium, tandis que des journalistes et critiques comme Hervé Guibert dans *Le Monde* ou Christian Caujolle dans *Libération* contribuent à sa reconnaissance comme art⁴⁶. Cette décennie correspond ainsi à l'entrée progressive de la photographie dans l'institution artistique, soutenue par des structures spécialisées et une critique dédiée.

Cependant, cette institutionnalisation ne garantit pas une légitimation artistique complète : au sein du champ, les différents courants s'affrontent encore pour définir les critères de cette légitimité. Cette question apparaît notamment lors de l'exposition *Ils se disent peintres, ils se disent photographes* au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris⁴⁷. Certains, comme Jean-Claude Lemagny, défendent l'idée d'une « photographie créative », c'est-à-dire une pratique à prétention artistique qui préserve la spécificité du médium photographique. D'autres, comme Jean-François Chevrier, estiment au contraire que la photographie doit s'ouvrir aux autres formes d'art et être envisagée comme une pratique hybride, en dialogue avec l'art contemporain. Nous verrons que la démarche de Noir Limite se situe à la croisée de ces deux conceptions de la photographie. Par la suite, dans les années 1990, émerge et se consolide une pratique communément désignée sous le nom de « photographie plasticienne », qui s'affirme comme le symbole de la reconnaissance de la photographie en tant qu'expression artistique. Elle se caractérise par l'usage du grand format, de la couleur et une parfaite maîtrise technique du médium, tout en intégrant des approches variées, de l'objectivité documentaire à la parodie kitsch⁴⁸.

⁴⁶ MARTINEZ L., *Le rôle des expositions*, op. cit., p. 205.

⁴⁷ *Ils se disent peintres, ils se disent photographes*, ARC, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 22 novembre 1980 – 4 janvier 1981.

⁴⁸ MARTINEZ L., *Le rôle des expositions*, op. cit., p. 275.

Face aux modèles dominants et aux tentatives de légitimation de la photographie, le groupe Noir Limite affirme une position singulière, se définissant dans son troisième manifeste comme un groupe « non-moderne [...], au-delà de la modernité et des post-modernités »⁴⁹. Par cette affirmation, il se démarque du modernisme, qui vise à isoler les qualités propres du médium pour atteindre une « pureté » artistique, enfermant une partie de la création photographique dans un cadre souvent déconnecté des pratiques contemporaines. Il s'écarte également du postmodernisme des années 1980, caractérisé par l'hybridation des médias et des techniques et une insertion dans le monde contemporain⁵⁰. Noir Limite cherche ainsi à se positionner en dehors de ces cadres normatifs, explorant une pratique libre et radicalement singulière.

2.2. Les membres du groupe Noir Limite

Il convient désormais de présenter les trois membres du groupe Noir Limite. Il s'agira de retracer leurs parcours individuels, d'examiner leurs œuvres majeures et de mettre en lumière les spécificités de leurs pratiques respectives. Cette analyse visera à souligner la complémentarité de leurs approches et à comprendre comment leurs sensibilités distinctes convergent pour nourrir une dynamique collective singulière.



Portrait des photographes du groupe Noir Limite : Jean-Claude Bélégou, Florence Chevallier et Yves Trémorin © Jean-Claude Bélégou.

⁴⁹ BELEGOU J.-C., CHEVALLIER F., TREMORIN Y., *3° Manifeste Noir Limite Dit du Mont Saint Michel lu à Busto-Arsizio, Italie, septembre 1990.*

⁵⁰ MARTINEZ L., *Le rôle des expositions, op. cit.*, p. 491.

Florence Chevallier

La présentation qui suit s'appuie sur un entretien réalisé avec Florence Chevallier le 14 novembre 2025, au cours duquel l'artiste a retracé son parcours et sa démarche artistique. L'analyse se concentrera sur ses débuts et sur la période Noir Limite, de la fin des années 1970 à 1993, sans s'étendre sur ses travaux ultérieurs, qui dépassent le cadre de ce mémoire.

Née à Casablanca en 1955, Florence Chevallier rejoint la France dans les années 70 pour y poursuivre ses études. Elle s'inscrit à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 et intègre l'Institut d'Études Théâtrales, dont elle est diplômée en 1978. Cette formation marque son « éveil [...] à la culture, à l'art et au texte »⁵¹. Les enseignements universitaires théoriques sont alors complétés par des ateliers de mise en scène, de scénographie et de jeu d'acteur, ainsi que par des stages au Conservatoire de Paris et auprès d'Antoine Vitez, qu'elle rejoint durant une année aux ateliers d'Ivry⁵².

Très tôt, Florence Chevallier se montre particulièrement sensible aux questions du « corps et de la mise en scène de soi »⁵³. De plus, son étude des textes classiques, en particulier des grandes figures de la tragédie antique telles qu'Antigone ou Œdipe, nourrit « un imaginaire mêlé de littérature et de psychanalyse »⁵⁴. Ces figures tragiques constituent un socle essentiel de sa réflexion artistique et annoncent déjà un intérêt marqué pour la dimension tragique de l'existence, qui trouvera plus tard un écho dans le travail collectif du groupe Noir Limite⁵⁵.

À l'issue de sa formation théâtrale, elle présente un spectacle de fin d'études sous la forme d'un *one-woman show*. Construit à partir de la pièce *Le Malheur indifférent* de Peter Handke, le spectacle explore la figure maternelle et le destin féminin marqué par le tragique⁵⁶. La mise en scène repose sur un dispositif

⁵¹ Florence Chevallier, entretien du 14 novembre 2025 ; Annexe 1, p. 97, l. 24.

⁵² Annexe 1, p. 97, l. 18-21.

⁵³ Annexe 1, p. 97, l. 16-17.

⁵⁴ Annexe 1, p. 97, l. 25-27.

⁵⁵ Annexe 1, p. 102, l. 3-7.

⁵⁶ Annexe 1, p. 98, l. 3-12.

symbolique d'apparition : enfermée dans un amas de journaux qu'elle déchire progressivement, l'actrice se révèle peu à peu au regard du public, donnant à voir une forme de « naissance [...] symbolique et primaire »⁵⁷. Le spectacle intègre également des projections de photographies sur des voiles, inscrivant la performance dans une dimension proche de l'installation photographique. Florence Chevallier y met en place une sorte de laboratoire argentique miniature, rassemblant toutes les conditions nécessaires à la révélation d'un portrait. Une image est plongée dans une cuve en verre transparente remplie de révélateur et, sous la lumière inactinique, se révèle sous les yeux des spectateurs⁵⁸. Ce dispositif marque son passage vers la photographie, qu'elle décrit comme son entrée symbolique « dans le bain photographique »⁵⁹.

Florence Chevallier se tourne définitivement vers la photographie en 1979. Elle complète sa formation par plusieurs stages à la Mairie de Paris, où elle se forme à la prise de vue, au reportage et à la sémiologie auprès de photographes reconnus, notamment Guy Le Querrec⁶⁰, qui décrit les autoportraits de Chevallier comme un reportage sur elle-même. Elle se forme aussi au travail du laboratoire argentique aux côtés de Pierre Gassmann⁶¹, acquérant des compétences déterminantes pour sa pratique du noir et blanc⁶².

En 1981, Florence Chevallier expose au Centre Pompidou dans le cadre de l'exposition *Autoportraits photographiques*⁶³. Les autoportraits occupent en effet une place essentielle dans son œuvre, non comme un simple exercice introspectif, mais comme un dispositif de réflexion sur le regard et la représentation. À travers eux se joue une double position : celle de la photographe qui observe et celle d'une

⁵⁷ Annexe 1, p. 98, l. 17-18.

⁵⁸ Annexe 1, p. 98, l. 19-25.

⁵⁹ Annexe 1, p. 98, l. 26-27.

⁶⁰ Guy Le Querrec (1941- , Paris), photographe français, membre de l'agence Magnum.

⁶¹ Pierre Gassmann (1913-2004), photographe français, fondateur en 1950 du laboratoire photographique *Pictorial Service*.

⁶² Annexe 1, p. 99, l. 13-22.

⁶³ *Autoportraits photographiques*, 1898-1981, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 8 juillet – 14 septembre 1981.

femme qui cherche à être vue, inscrivant son corps dans un espace de mise en scène hérité du théâtre⁶⁴.

La question du corps constitue alors un terrain d'exploration. Florence Chevallier se met en scène à l'aide de miroirs, laissant le cadrage à la lumière naturelle et aux reflets, comme si l'image se construisait en partie indépendamment de sa volonté⁶⁵. Dans ses premières séries, une dissociation s'opère entre le corps et le visage : ce dernier est d'abord dissimulé par l'appareil photographique, avant d'être progressivement écarté au profit d'un travail plus plastique et formel sur le corps, pour ne pas engager la question de l'identité portée par le visage⁶⁶.

Pour Florence Chevallier, « la photographie est apparue comme une scène », prolongeant son expérience théâtrale⁶⁷. Son travail interroge le lien entre photographie et disparition. L'image, saisie dans l'instant, atteste d'un moment déjà révolu : le corps photographié n'est plus là, et le temps a irrémédiablement passé. Cette tension est renforcée par le processus argentique lui-même : tant que le film n'est pas développé, l'image demeure latente, suspendue dans un entre-deux, avant d'apparaître sous une forme déjà éloignée de son origine⁶⁸. Cette tension entre apparition et absence est au cœur de sa recherche photographique.

En 1986, Florence Chevallier s'associe à Jean-Claude Bélégou et Yves Trémorin pour fonder le groupe Noir Limite. Leur rencontre repose sur des affinités artistiques et intellectuelles, ainsi que sur une conception partagée de la photographie comme espace de confrontation avec des questions existentielles. Ensemble, ils cherchent à déplacer les frontières du médium photographique en y réintroduisant la dimension du corps et du tragique, rarement abordées de front dans la photographie contemporaine de l'époque⁶⁹. Le travail de Florence Chevallier s'inscrit alors dans une exploration du corps humain. Le recours à des images fortement contrastées, où le noir de l'image photographique et la lumière jouent un

⁶⁴ Annexe 1, p. 100, l. 1-5.

⁶⁵ Annexe 1, p. 100, l. 5-9.

⁶⁶ Annexe 1, p. 100, l. 10-14.

⁶⁷ Annexe 1, p. 100, l. 15.

⁶⁸ Annexe 1, p. 100, l. 18-28.

⁶⁹ Annexe 1, p. 102, l. 3-7.

rôle déterminant, accentue la dimension charnelle et dramatique des figures représentées. Les thèmes d'Éros et de Thanatos traversent son œuvre, révélant une mise en jeu du corps comme lieu de vulnérabilité et d'excès⁷⁰.

Lors de la première exposition du groupe Noir Limite à la Maison de la Culture de Bourges en 1987, Florence Chevallier présente ses *Nus autoportraits* (1980-1986). Elle y met en scène son propre corps à travers des cadrages fragmentés et une distorsion des volumes. Ces autoportraits, paradoxalement impersonnels par la dissimulation systématique du visage, estompent la question de l'identité au profit d'une exploration plastique et formelle du corps⁷¹.

Sa démarche se poursuit avec la série *Corps à Corps* (1987), dans laquelle la photographie met en scène l'acte sexuel dans sa dimension agonistique. Elle y poursuit également l'exploration de l'autoportrait en y intégrant l'autre, interrogeant le passage de soi à l'autre et plaçant ainsi l'autoportrait en tension.

Dans la série *La Mort* (1989-1990), Florence Chevallier opère un déplacement par rapport aux principes du manifeste Noir Limite, notamment par un traitement de la couleur et de la lumière volontairement « baroque et kitsch »⁷². Elle se met elle-même en scène, entourée d'accessoires, et élabore un dispositif théâtral dans lequel elle incarne une série de figures féminines. Avec ironie et théâtralité, elle détourne ainsi les codes iconographiques traditionnels de la mort et de l'imagerie religieuse⁷³.

Enfin, quelques années plus tard, avec *Le Bonheur* (1993), Florence Chevallier poursuit ses réflexions à travers des images en couleur qui donnent à voir des scènes théâtrales de la vie conjugale. La lumière y est pensée comme un élément structurant de la mise en scène, contribuant à la dramaturgie et à la charge symbolique des photographies⁷⁴.

⁷⁰ GAUTIER M., « Florence Chevallier », *Le dictionnaire universel des créatrices*, Éditions des femmes – Antoinette Fouque, 2013. Disponible sur Internet : <https://www.dictionnaire-creatrices.com/fiche-florence-chevallier>.

⁷¹ Annexe 1, p. 100, l. 10-14.

⁷² Annexe 1, p. 106, l. 10-14.

⁷³ Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), département des Estampes et de la photographie, fonds Noir Limite, cote Z139(11), *La Mort – tragédie en trois actes*.

⁷⁴ GAUTIER M., « Florence Chevallier », *op. cit.*

Après la dissolution du groupe Noir Limite en 1993, le travail de Florence Chevallier continue de s'inscrire dans une démarche de recherche introspective et de questionnement existentiel. Lauréate du prix Niepce en 1998, elle poursuit aujourd'hui sa pratique artistique tout en enseignant à l'École régionale des beaux-arts de Rouen⁷⁵. Sa pratique s'est par ailleurs élargie au dessin et à la vidéo.

Yves Trémorin

La présente analyse s'appuie sur un entretien réalisé avec Yves Trémorin le 22 janvier 2026, au cours duquel l'artiste a exposé son parcours et sa démarche artistique. À l'instar de l'étude consacrée à Florence Chevallier, l'analyse se limitera à ses débuts et à la période du groupe Noir Limite.

Né à Rennes en 1959, Yves Trémorin découvre la photographie dès l'adolescence. Ses premières images mettent en scène ses proches, notamment sa future compagne Monique et sa grand-mère Ernestine, avant qu'il ne se tourne vers des compositions plus « surréalisantes »⁷⁶.

Dans les années 1970, les expositions photographiques étaient rares. Yves Trémorin a donc construit sa culture visuelle en grande partie grâce à la lecture de *Photo Magazine*. S'il se sent peu concerné par la photographie de mode, il y découvre néanmoins les portfolios consacrés aux maîtres tels que Diane Arbus, Man Ray, Bill Brandt et Edward Weston, qui influencent ses premières orientations esthétiques⁷⁷. Il s'inspire aussi de la pop culture et du Rock and Roll, avec des figures comme Andy Warhol et Bob Dylan, dont la liberté créative constituait pour lui un exemple⁷⁸.

La littérature occupe également une place centrale dans sa formation, des auteurs français du XIX^e siècle – Baudelaire, Chateaubriand, Barbey d'Aurevilly – aux écrivains américains qu'il découvre à l'adolescence, dont Bukowski ou Henry

⁷⁵ GAUTIER M., « Florence Chevallier », *op. cit.*

⁷⁶ Yves Trémorin, entretien réalisé par l'auteure en visioconférence, 22 janvier 2026, retranscription en Annexe 2. Voir Annexe 2, p. 111, l. 13-18.

⁷⁷ Annexe 2, p. 112, l. 1-8.

⁷⁸ Annexe 2, p. 112, l. 14-15.

Miller. Il mentionne aussi la bande dessinée, et en particulier *Métal Hurlant*, comme source d'inspiration⁷⁹.

Face à la non-reconnaissance de la photographie comme art, Yves Trémorin puise également son inspiration dans le mouvement punk et sa volonté de bousculer « la culture bien-pensante et bourgeoise des années 1970 et cet endormissement »⁸⁰. Il développe un « militantisme par l'image » et se positionne contre toute forme d'endoctrinement, affirmant ainsi son attachement à la liberté et à l'esprit critique⁸¹.

Après l'obtention de son baccalauréat, Yves Trémorin choisit de sécuriser son parcours en entreprenant des études supérieures en mathématiques, qu'il poursuit pendant cinq ans à l'université de Rennes I. Cette formation lui fournit une méthode de travail rigoureuse, qu'il transpose ensuite à sa pratique photographique. Son œuvre se déploie ainsi selon une logique « rigoureuse dans ses procédures et ses procédés », où chaque composante de l'image est définie, paramétrée et parfaitement maîtrisée⁸².

Yves Trémorin débute sa pratique photographique par le noir et blanc, réalisant lui-même le développement de ses images. Il élargit progressivement sa pratique à la couleur, à la vidéo, aux films et aux installations, tout en conservant le noir et blanc comme première approche du médium et socle de son exploration artistique. Son intérêt se concentre sur l'aspect technique et sur la capacité de l'appareil à instaurer une certaine distance : son regard devient une « machine, froide et objective, mais [...] engagée »⁸³.

Pour l'artiste, la photographie ne se limite pas à la simple saisie du réel : elle devient un moyen de traduire un vécu et de retranscrire la réalité par la mise en scène⁸⁴. Yves Trémorin exploite le médium photographique dans ce qui fait sa spécificité : capacité de découpe, d'isolement, de fragmentation. Ses sujets sont extraits de tout contexte identifiable, soustraits aux repères spatiaux, temporels ou

⁷⁹ Annexe 2, p. 112, l. 20-24.

⁸⁰ Annexe 2, p. 114, l. 16-17.

⁸¹ Annexe 2, p. 114, l. 18-21.

⁸² Annexe 2, p. 113, l. 5-9.

⁸³ Annexe 2, p. 114, l. 8-9.

⁸⁴ Annexe 2, p. 111, l. 22-26.

narratifs. Placés dans un dispositif soigneusement paramétré, ils apparaissent dans des images d'un extrême dépouillement, où chaque élément est maîtrisé.

« Dans son œuvre affleure souvent le paradoxe de ses procédures rigoureuses, de sa distance parfaitement maîtrisée, de ses images précises, parfois presque chirurgicales, de sa recherche d'objectivité et de frontalité qui viennent se mêler à l'intime et à la sphère familiale. »⁸⁵

Yves Trémorin situe la fin des années 1970 comme point de départ de sa carrière artistique avec la série consacrée à sa grand-mère et sa première exposition en 1984⁸⁶. Ses premières publications apparaissent entre 1980 et 1982, avec une première image publiée dans *L'Almanach de la photographie*, édité par Claude Nori et les éditions *Contrejour*, qui jouaient un rôle central dans la promotion de la jeune photographie des années 1970⁸⁷.

En 1984, Yves Trémorin se rend en Arles, centre de la photographie nationale et internationale, afin de montrer ses images et d'échanger avec d'autres artistes. Les rencontres avec ses pairs jouent alors un rôle central : les images sont présentées non seulement aux institutions et aux critiques, mais aussi entre photographes, favorisant un dialogue direct et critique. C'est dans ce contexte qu'il rencontre Florence Chevallier et Jean-Claude Bélégou. L'échange de leurs travaux révèle des affinités artistiques et une convergence de préoccupations face au milieu critique et aux pratiques photographiques de l'époque⁸⁸.

De ces interactions naît le groupe Noir Limite, fondé en 1986. Lors de l'exposition inaugurale à la Maison de la Culture de Bourges, Yves Trémorin présente sa série *Nus froissés*, dans laquelle « il sculpte ses photos, torturant l'image des corps »⁸⁹ en pliant et froissant les tirages encore humides, produisant ainsi une expression saisissante de la douleur et de l'angoisse.

⁸⁵ Extrait de la présentation sur le site de VU' la galerie, *Sélection d'œuvres d'Yves Trémorin*, (s.d.) : <https://galerievu.com/focus-yves-tremorin/>.

⁸⁶ Annexe 2, p. 113, l. 17-19.

⁸⁷ Annexe 2, p. 113, l. 25-28.

⁸⁸ Annexe 2, p. 115, l. 15-23.

⁸⁹ « Noir Limite à fleur de peau. » *Le Berry Républicain*, 18 Janvier 1987. Annexe 3, p. 142.

Dans le cadre de la seconde exposition du groupe, Yves Trémorin présente sa série *Corps à Corps* (1988), dans laquelle il photographie un couple dans le rapport sexuel, capturant ce qu'il y a de plus intime et animal avec un regard presque chirurgical. La chair et les formes sont analysées et fragmentées, transformant le corps et la sexualité en matière expressive.

Enfin, dans sa série *La Mort*, Trémorin nous montre, avec un regard d'une précision extrême, « ces pieds, ces mains, ces membres et ces visages figés, gonflés par la mort récente », traités de manière presque sculpturale⁹⁰.

Jean-Claude Bélégou

Aucun entretien n'a pu être réalisé avec le troisième artiste du groupe, Jean-Claude Bélégou, en raison de la distance géographique et de son choix de ne pas participer à un échange en visioconférence. La présente analyse s'appuie donc exclusivement sur les sources disponibles, publications et archives, pour présenter son parcours et sa démarche artistique.

Né au Havre en 1952, Jean-Claude Bélégou s'initie à la photographie dès les années 1960 et s'oriente, à partir des années 1970, vers une pratique de création plastique. Parallèlement, il entreprend des études à l'Université Paris I Panthéon Sorbonne, où il obtient une double licence en philosophie et en histoire de l'art et archéologie. Il se spécialise ensuite en esthétique et consacre, en 1976, son mémoire de maîtrise à la photographie⁹¹.

En marge de sa génération, largement marquée par l'influence de la photographie américaine, Jean-Claude Bélégou se tient à distance de ce qu'il perçoit comme l'« avatar néopositiviste du style documentaire », tout autant que de « l'héritage gauchisant de la photographie humaniste »⁹². Ses premières références majeures se situent ailleurs : il évoque notamment la photographie allemande des années 1920

⁹⁰ LAMARCHE-VADEL B., HENRIC J., LEMAGNY J.-C., *La Mort*, op. cit. Annexe 3, p. 146.

⁹¹ BELEGOU J.-C., *Note biographique*, s.d., p. 1. Disponible sur Internet : www.belegou.org.

⁹² BELEGOU J.-C., *Note biographique*, op. cit., p. 1.

– le Bauhaus, le *Neue Sehen*, mais aussi la *Neue Sachlichkeit* et la figure d’August Sander⁹³.

La pratique de l’artiste, souvent assimilée à la photographie plasticienne, mêle « travail sur le corps, paysages, natures mortes, dans une approche ‘naturaliste’ et ‘coloriste’ mais aussi abstraite »⁹⁴. Attentif aux éléments formels et plastiques – matière, lumière, couleur – le photographe conçoit ses images comme des tableaux. Son travail, oscillant entre autobiographie et fiction, cherche une transcendance du quotidien, mêlant mélancolie, vitalité et sensualité⁹⁵.

Sa première exposition a lieu en 1980. En mai 1982, il fonde l’association *Photographies and Co*, au sein de laquelle il organise expositions, conférences et publications, tout en développant parallèlement une activité d’écriture, articulant recherche théorique et pratique artistique. En 1984, il rencontre Yves Trémorin et Florence Chevallier, qui rejoignent *Photographies and Co*, avant que les trois artistes ne fondent, en 1986, le groupe Noir Limite⁹⁶.

À l’occasion de l’exposition inaugurale du groupe Noir Limite à la Maison de la Culture de Bourges en 1987, Jean-Claude Bélégou présente sa série *Nus voilés*. Il y recouvre ses modèles de voiles fins dont la disposition et les plis composent une sorte de seconde peau, révélant une autre anatomie, voire une autre identité. Comme il l’explique : « J’applique, forme, déforme, plisse le voile le long du corps. Le voile est comme une seconde peau triturée que j’applique sur la peau à nu »⁹⁷. En 1988, dans sa série *Corps à Corps*, Jean-Claude Bélégou s’implique lui-même dans l’image, créant une interaction intime avec le modèle qui interroge le désir, le processus créatif et la relation à l’autre dans son intériorité.

⁹³ BELEGOU J.-C., *Note biographique, op. cit.*, p. 1.

⁹⁴ BELEGOU J.-C., *Note biographique, op. cit.*, p. 1.

⁹⁵ BELEGOU J.-C., *Note biographique, op. cit.*, p. 2.

⁹⁶ BELEGOU J.-C., *Note biographique, op. cit.*, p. 1.

⁹⁷ *Le Courier Français, Noir Limite : Clichés anatomiques*, 24 janvier 1987. Annexe 3, p. 142.

2.3. *Fondements théoriques et esthétiques*

Conscients de la singularité et de la marginalité de leurs travaux par rapport au milieu photographique contemporain et constatant la convergence de leurs œuvres, Florence Chevallier, Yves Trémorin et Jean-Claude Bélégou se réunissent en janvier 1986 sous un même manifeste. Ce manifeste accompagne leur première exposition, *Nus voilés, Nus froissés, Nus autoportraits* à la Maison de la Culture de Bourges en 1987. Dès lors, ils mènent ensemble leurs projets, chacun réalisant ses prises de vue séparément, révélant des sensibilités et des univers distincts tout en affirmant une unité esthétique commune.

La présente partie, consacrée aux fondements théoriques et esthétiques du groupe, s'appuiera essentiellement sur les manifestes rédigés par Noir Limite, ainsi que sur les entretiens menés avec Florence Chevallier et Yves Trémorin. Il s'agira d'explorer les théories et principes qui fondent l'identité du collectif, tels qu'exprimés dans leurs manifestes, ainsi que les thématiques récurrentes qui traversent leur œuvre. L'objectif sera ainsi d'offrir une clé de lecture pour appréhender la singularité de leur démarche.

« La photographie est affaire de surface, d'apparence, de donné à voir.
 S'attacher à la surface des choses – la peau, à fleur, dénudé, tendue, vive, à vif.
 S'attacher à cette matière du corps,
 là où nous ne pensons plus à l'intérieur de nous,
 là où ça fond entre nous et le monde,
 là où la surface se met à nu, où l'œil dérive sur les formes, s'enfonce dans les plis, commissures, dévore ce qu'il touche, où s'offre la fragilité de ses limites, – limites du dehors et du dedans, de la peau et des entrailles,
 là où elle se met en péril et met notre extériorité en crise, en désir.
 Ce qui est douloureux dans la proximité c'est la distance qui demeure.
 Remuer notre chair, le seul monde, seul réel des corps.

Crever la surface du corps.

Crever la surface.

Crever le corps. »⁹⁸

Ce premier manifeste exprime une vision de la photographie centrée sur la surface et la matérialité du corps. Cette position se précise dans le troisième manifeste, qui affirme que l'œuvre est entièrement consacrée au corps, saisi « dans toutes ses dimensions » : corps fragmentés, déformés, accouplés, « autant à vif que morts », « autant en jouissance qu'en déperdition »⁹⁹. Photographiés dans leurs « limites suprêmes », ces corps sont explorés jusqu'à l'extrême, selon une approche presque endoscopique qui en révèle chaque détail.

Pour le groupe Noir Limite, l'image photographique constitue un espace d'exploration de ce qui se donne à voir là où la subjectivité et l'intériorité se mêlent au monde extérieur. Le groupe affirme ainsi un retour au corps et à l'intime. L'accent sur la « surface » et la « matière » traduit une volonté de mettre à nu le réel dans sa fragilité et sa densité, en brouillant la limite entre intérieur et extérieur, entre le soi et l'autre. La photographie ne se contente plus de représenter des corps : elle cherche à saisir « l'incarnation [...] de l'âme dans la chair »¹⁰⁰, à révéler la tension entre apparence et intériorité. Leur démarche consiste ainsi à « Crever la surface. Crever le corps », afin de dépasser l'apparence et d'atteindre une profondeur nouvelle. La photographie devient alors un moyen de mettre en crise les représentations habituelles du corps et, au-delà, d'interroger la condition humaine elle-même.

« Nous voulions introduire dans l'espace de la photographie contemporaine de ces années-là la dimension du corps et du tragique », Florence Chevallier¹⁰¹.

⁹⁸ BELEGOU J.-C., CHEVALLIER F., TREMORIN Y., *Manifeste Fondateur Noir Limite*, janvier 1986. Annexe 3, p. 127.

⁹⁹ BELEGOU J.-C., CHEVALLIER F., TREMORIN Y., 3^o *Manifeste*, *op. cit.*, p. 2. Annexe 3, p. 132.

¹⁰⁰ BELEGOU J.-C., CHEVALLIER F., TREMORIN Y., 3^o *Manifeste*, *op. cit.*, p. 3. Annexe 3, p. 132.

¹⁰¹ Annexe 1, p. 102, l. 3-4.

Pour Noir Limite, le « noir » symbolise la profondeur du tirage, l'ombre et la densité de l'image, le « noir de la matière photographique ». Il renvoie aussi à la noirceur du destin tragique de notre existence. La notion de « limite », quant à elle, définit les contours de leur démarche artistique. Elle ne renvoie pas à une frontière fermée, mais à une « tangente, un risque, un fil tendu » à partir duquel l'œuvre se construit¹⁰². Explorer le corps, la sexualité et la mort consiste ainsi à se tenir sur ce seuil, sans céder à la provocation gratuite ni à l'obscénité. Leur travail relève dès lors d'une approche de l'intime et du secret, donnant à voir des dimensions sensibles et réfléchies du rapport au corps, au désir et à l'existence. À travers ce prisme, Noir Limite développe trois grands projets thématiques – la vie, l'amour et la mort – chacun abordé sous forme de séries explorant les différentes dimensions du thème.

Lors de notre entretien, Yves Trémorin souligne que le groupe « a été créée autour de nos préoccupations communes, esthétiques, et de notre position par rapport au milieu, parce que nous partageons la même attraction-répulsion »¹⁰³. Plusieurs éléments rapprochaient en effet les trois artistes dans leur pratique. Le premier relève de l'ordre esthétique, à travers des recherches formelles et conceptuelles communes dans leurs œuvres, comme cela a été précédemment souligné. Le second concerne leur rapport conflictuel au milieu photographique contemporain, aux institutions et aux critiques, particulièrement évident dans les deuxième et troisième manifestes du groupe, tous deux rédigés en réponse aux expériences vécues lors de la censure de leurs expositions¹⁰⁴. Face à cette censure, le manifeste affirme : « Nous voici qui devons faire vivre ces œuvres contre la censure, qui devons

¹⁰² BELEGOU J.-C., CHEVALLIER F., TREMORIN Y., *2nd Manifeste Noir Limite Dit Riva-Bella*, décembre 1987, p. 3. Annexe 3, p. 129.

¹⁰³ Annexe 2, p. 116, l. 13-14.

¹⁰⁴ Souvent considérées comme « scandaleuses », les photographies et certaines interventions du groupe ont entraîné des interdictions ou des refus d'exposition. En décembre 1987, le directeur de la Maison de la Culture de Bourges annule la présentation de *Corps à Corps*. Quelques temps après, en 1990, les photographies du groupe font l'objet d'une seconde restriction lors d'une exposition programmée à Busto-Arsizio (Italie).

informer, réagir, empêcher que le silence n'accompagne l'interdiction, qui devons par-delà le choc continuer à créer et communiquer »¹⁰⁵.

La réception critique de leur travail était souvent mitigée : Yves Trémorin se souvient d'un sentiment général « de choc et de répulsion » face à leurs images¹⁰⁶. Le groupe était mis à l'écart du milieu photographique, alors encore peu reconnu comme un art à part entière. Conscient de sa singularité, il se définissait avant tout comme « un groupe d'artistes, pas un groupe de photographes »¹⁰⁷, assumant volontairement son éloignement des institutions et des critiques. Peu à peu, cependant, le groupe a commencé à recevoir des retours positifs dans la presse et le soutien de critiques influents. Bernard Lamarche-Vadel, Jean-Claude Lemagny et Pierre Borhan, dans la revue *Clichés*, ainsi que Pierre Bastin, Jacques Henric et d'autres critiques, ont pris parti en faveur de Noir Limite.

2.4. *Fonctionnement du groupe*

Noir Limite s'assume comme un groupe d'artistes aux préoccupations esthétiques et intellectuelles communes, tout en respectant les parcours individuels et la singularité de chacun. Les projets, conçus collectivement, sont développés par chaque membre de manière autonome, chacun réalisant ses prises de vues séparément. Comme le précise le second manifeste, « Noir Limite est un concept artistique et intellectuel qui vit à travers la confrontation et l'affection entre ses membres, tout en respectant la continuité de leurs originalités et histoires personnelles »¹⁰⁸. Ainsi, le groupe tire parti de la complémentarité de leurs expériences esthétiques et références culturelles, qui vont bien au-delà de la photographie pour puiser dans la littérature, la musique et le théâtre.

Les conseils d'administration, organisés tous les deux mois, constituent le cœur de leur processus créatif : ils permettent la confrontation des idées, la critique mutuelle et l'élaboration de chaque projet, depuis le choix du thème jusqu'à la

¹⁰⁵ BELEGOU J.-C., CHEVALLIER F., TREMORIN Y., *2nd Manifeste*, op. cit., p. 2. Annexe 3, p. 129.

¹⁰⁶ Annexe 2, p. 115, l. 26.

¹⁰⁷ Annexe 2, p. 117, l. 22.

¹⁰⁸ BELEGOU J.-C., CHEVALLIER F., TREMORIN Y., *2nd Manifeste*, op. cit., p. 3. Annexe 3, p. 129.

diffusion de l'exposition. En ce sens, les réunions de Noir Limite illustrent un processus de création fondé sur la critique. Quant à la réalisation et à la diffusion des expositions, le groupe en assume l'intégralité. L'association *Photographies and Co*, fondée en 1982 par Jean-Claude Bélégou, assure le cadre légal et administratif de leur travail, gérant les contacts avec les producteurs, les financements et la production des catalogues et des expositions, tout en servant de lien avec l'extérieur. Les artistes eux-mêmes prennent en charge la prospection des lieux, la production, la scénographie et la réalisation des catalogues, supervisant chaque étape du projet jusqu'à sa diffusion.

3. Les régimes d'exposition de la photographie

Tout au long de son histoire, la photographie s'est engagée dans une quête de reconnaissance artistique, cherchant à s'affirmer comme un médium pleinement légitime au sein du champ de l'art. Dans ce processus, l'accès à l'exposition constitue un enjeu décisif. L'exposition s'impose comme un instrument stratégique, où se joue la conquête progressive des lieux de l'art par la photographie, à travers une pluralité de modalités de monstration, de dispositifs scénographiques et de modes de diffusion.

La plasticité du médium photographique – sa souplesse matérielle, sa reproductibilité et la diversité de ses techniques et de ses usages – appelle à des formes d'exposition ouvertes et expérimentales. De plus, la multiplicité des fonctions assignées à la photographie (artistiques, documentaires, scientifiques ou sociales) élargit le champ des possibles dans les manières de montrer les images. Comme le souligne Olivier Lugon, l'« absence d'aura » et le statut longtemps marginal de la photographie ont paradoxalement favorisé une grande liberté dans son traitement expographique, encourageant l'invention de dispositifs originaux et de pratiques curatoriales audacieuses¹⁰⁹.

Dès lors, depuis les premières tentatives de légitimation artistique de la photographie jusqu'aux pratiques contemporaines, les modes d'exposition du médium ont connu d'importantes transformations. Cette histoire s'organise autour de l'émergence de deux tendances distinctes. D'une part, un modèle d'exposition moderniste, progressivement institutionnalisé au cours du XX^e siècle, fondé sur l'autonomie de l'œuvre, la neutralisation de l'espace et un rapport contemplatif à l'image, dont l'esthétique du *white cube* constitue l'aboutissement. D'autre part, en parallèle de ce modèle dominant, une approche expérimentale et marginale de l'exposition photographique, portée notamment par les avant-gardes. Dans cette

¹⁰⁹ LUGON O., « 'Kodakoration' », *op. cit.*, p. 1.

partie, il s'agira d'examiner chacune de ces tendances, leurs conditions d'émergence et leur héritage dans les expositions contemporaines.

3.1. *La construction d'un modèle dominant : vers le white cube photographique*

Les premières présentations de la photographie ne s'inscrivent pas dans une logique de valorisation artistique. Lors des expositions universelles, les images photographiques remplissent essentiellement une fonction documentaire : elles servent à illustrer ou à compléter la présentation d'autres objets, plutôt qu'à exister comme des œuvres autonomes. Dans cette même logique, elles contribuent à la mise en valeur des avancées techniques et sont fréquemment présentées aux côtés de l'appareil photographique, lequel constitue alors le véritable centre d'intérêt¹¹⁰. Ainsi, lors de la première exposition universelle à Londres en 1851, le négatif sur papier ciré de Gustave Le Gray est présenté avant tout comme une innovation technique¹¹¹. L'enjeu pour les photographes cherchant à légitimer leur medium consiste alors à dissocier l'appareil et son automatisme du résultat photographique. L'image n'est plus conçue comme le simple produit d'un dispositif technique, mais comme l'aboutissement d'une chaîne de décisions relevant de l'artiste. Cette autonomisation progressive de l'image permet à la photographie de trouver sa place dans l'espace d'exposition.

L'entrée en art de la photographie : premières tentatives de mise en espace (1890-1920)

À la fin du XIX^e siècle, à Londres, émerge un premier mouvement international d'art photographique, le pictorialisme, dont l'ambition est de positionner la photographie comme un art autonome. Ce mouvement revendique une approche résolument esthétique de la photographie, se détachant des fonctions scientifiques et documentaires traditionnelles. Les pictorialistes concentrent leurs efforts sur le tirage, développant des procédés artisanaux – gomme bichromatée, photogravure

¹¹⁰ MARTINEZ L., *Le rôle des expositions*, op. cit., p. 96.

¹¹¹ BAJAC Q., *L'image révélée, l'invention de la photographie*, Paris, Gallimard (Découvertes Gallimard. Arts, 414), 2001, p. 159.

ou platine – parfois proches de la peinture et affirmant la notion d'unicité de l'image¹¹². Ils prennent également leurs distances par rapport à la contemporanéité et à l'actualité, privilégiant la mise en scène pour souligner la valeur artistique de leurs images¹¹³. Dès 1869, Henry Peach Robinson définit cette approche en prônant l'imitation de la peinture par la composition et le recours aux négatifs composites, associant ainsi la photographie à une esthétique picturale¹¹⁴.

Cette volonté de reconnaissance artistique s'accompagne d'une réflexion inédite sur l'exposition de leur médium. Les pictorialistes font alors appel à George Walton, architecte et décorateur qui travaille presque exclusivement pour le milieu photographique. D'abord engagé dans l'aménagement de studios pour lesquels il crée des décors et des mises en scènes, Walton développe un intérêt pour la mise en espace de la photographie et la manière dont celle-ci est susceptible de mettre en valeur la production des artistes. Pour lui, l'image ne peut être dissociée de son environnement, qui devient un élément constitutif de l'expérience esthétique¹¹⁵.

Walton se fait connaître comme le « décorateur en chef des photographes »¹¹⁶ et est engagé par la section européenne de Kodak en tant qu'architecte d'intérieur, décorateur et designer, aménageant boutiques, bureaux et salles d'exposition. Il collabore également avec le Linked Ring¹¹⁷, un regroupement de photographes d'art dissidents au sein de la Royal Photographic Society, qui contestent la coutume de « faire cohabiter dans un seul espace les œuvres et les appareils, le régime de la production et celui de la contemplation »¹¹⁸. Dans ce contexte, Walton envisage l'exposition comme un environnement global, et non comme une simple juxtaposition d'œuvres individuelles¹¹⁹. Il conçoit mobilier,

¹¹² BUNNEL P.C., « Pictorial Photography », *Record of the Art Museum. Princeton University* 51/2, 1992, p. 11-16, p. 14

¹¹³ BUNNEL P.C., « Pictorial Photography », *op. cit.*, 11.

¹¹⁴ ROBINSON H.P., *Pictorial Effect in Photography*, Londres : Piper & Carter, 1869.

¹¹⁵ LUGON O., « 'Kodakoration' », *op. cit.*, p. 3.

¹¹⁶ LUGON O., « 'Kodakoration' », *op. cit.*, p. 3, cité du périodique *Photograms of '98*, 1898, cité par MOON K., *George Walton, Designer and Architect*, Oxford, White Cockade Publishing, 1993, p. 75.

¹¹⁷ À l'automne 1897, George Walton aménage le v^e salon annuel du Linked Ring.

¹¹⁸ LUGON O., « 'Kodakoration' », *op. cit.*, p. 4.

¹¹⁹ LUGON O., « 'Kodakoration' », *op. cit.*, p. 4.

systèmes d'accrochage et dispositifs d'éclairage, et développe des dispositifs modulaires préfigurant les formes modernes de scénographie d'exposition. Les vues d'exposition révèlent ses mises en espace singulières : la sélection resserrée d'images est disposée à mi-hauteur des cimaises, la hauteur sous plafond est abaissée pour instaurer un rapport de proximité et d'intimité avec les œuvres, et les murs sombres concentrent le regard sur les photographies¹²⁰. Il introduit également des éléments décoratifs, notamment des motifs floraux, qui structurent l'espace et relient des images de formats et de sujets variés entre elles, rompant avec la classification traditionnelle par genres¹²¹. En jouant sur les formats, le type d'encadrement et la disposition des œuvres, Walton cherche à neutraliser les effets de hiérarchie et à garantir à chaque œuvre une valeur équivalente dans la scénographie¹²².



5^e Salon photographique du Linked Ring, Dudley Gallery, Londres, 1897 © D'après The Photogram, novembre 1897 (reproduction : cours de C. Camart, « Histoire, théorie et pratiques du curating »).

Le pictorialisme se diffuse ensuite aux États-Unis, notamment grâce à Alfred Stieglitz, qui fonde en 1902 le groupe Photo-Secession. Celui-ci contribue activement à la reconnaissance de la photographie comme art, notamment à travers la revue trimestrielle *Camera Work* et la création, en 1905, de la galerie 291 à New

¹²⁰ LUGON O., « 'Kodakoration' », *op. cit.*, p. 5-6.

¹²¹ LUGON O., « 'Kodakoration' », *op. cit.*, p. 6.

¹²² LUGON O., « 'Kodakoration' », *op. cit.*, p. 6.

York¹²³. Il s'agit du « premier espace conçu expressément pour l'exhibition de la photographie »¹²⁴, qui deviendra un lieu central pour la promotion du médium comme art. Dans cette galerie, le photographe Edward Steichen prend en charge la scénographie et détermine « les conditions supposées optimales de l'exposition du médium »¹²⁵. L'une de ses œuvres met en scène un portrait de Frederick Evans contemplant une photographie de Fred Holland Day, illustrant l'idéal pictorialiste d'une rencontre intime entre spectateur et œuvre. L'image, isolée sur un mur neutre et immaculé et harmonisée à la couleur de la cimaise, s'intègre pleinement à l'espace tout en affirmant son unicité¹²⁶. L'effet est celui d'une image manifeste.



Edward J. Steichen, *Frederick H. Evans*, 1900-1901, Metropolitan Museum of Art © The Met Collection, New York.

La revue *Camera Work*, intimement liée aux activités d'exposition et intégrant des vues des expositions de la galerie 291, constitue une source documentaire inédite et assumée. Steichen et Stieglitz étaient en effet conscients que les expositions qu'ils organisaient allaient marquer l'histoire et influencer les dispositifs futurs de monstration des œuvres de la modernité. Ils créent ainsi leurs propres archives visuelles. L'espace exigu de la galerie 291 impose une sélection rigoureuse des œuvres, exposées en rangée ou en petits ensembles en damier. L'alignement par le

¹²³ « Photo-Secession », *Encyclopædia Universalis*. Disponible sur Internet : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/photo-secession/>.

¹²⁴ LUGON O., « 'Kodakoration' », *op. cit.*, p. 7.

¹²⁵ LUGON O., « 'Kodakoration' », *op. cit.*, p. 7.

¹²⁶ LUGON O., « 'Kodakoration' », *op. cit.*, p. 6.

haut et la réduction volontaire de l'espace de visibilité concentrent l'attention du spectateur. Ainsi, la partie basse de la cimaise est occultée, favorisant un rapport intimiste et une rencontre directe avec les images¹²⁷.



Exposition inaugurale, *Little Galleries of the Photo-Secession*, Galerie 291, New York, 1905-1906
© héliogravures publiées dans *Camera Work* 14, avril 1906, p. 42.

Les difficultés rencontrées par ces photographes pour faire reconnaître la photographie comme art, ainsi que les solutions qu'ils élaborent pour exposer leurs œuvres, marquent les premières expériences en matière de scénographie et de design d'exposition. Les expérimentations menées par les pictorialistes, d'abord sous l'impulsion de George Walton puis d'Edward Steichen à la galerie 291, contribuent à définir des conditions optimales pour l'exposition de la photographie : exaltation de l'intimité par la présentation de l'image sur un mur neutre et mise en valeur de son unicité par un accrochage resserré en rangée, à hauteur du regard (env. 150-170 cm). Autant de principes qui, comme nous le verrons, préfigurent l'esthétique du *white cube*.

Le MoMA et l'institutionnalisation d'un modèle d'exposition

Le pictorialisme américain a contribué à définir un mode de présentation de la photographie basé sur l'isolement de l'image, la frontalité du regard et un rapport contemplatif à l'œuvre. Au cours du XX^e siècle, ces principes seront

¹²⁷ LUGON O., « 'Kodakoration' », *op. cit.*, p. 6

progressivement repris et popularisés par les grandes institutions contemporaines. Le Museum of Modern Art (MoMA) à New York joue à cet égard un rôle central. Dès sa création en 1929, le MoMA défend en effet un nouveau type d'installation muséal, caractérisé par un accrochage supposé optimiser la perception visuelle des œuvres. À l'image des photographies pictorialistes, « les tableaux du MoMA sont disposés linéairement au mur, d'une façon plus aérée et de manière à former un bandeau d'exposition horizontal optimisant la mise à vue de chaque unité »¹²⁸.

Entre les années 1930 et 1950, les expositions photographiques au MoMA participent de manière décisive à l'institutionnalisation de la photographie comme médium artistique autonome. La création du premier département de photographie en 1940 au MoMA marque une étape importante dans le processus de légitimation de la photographie, en reconnaissant cette dernière comme objet légitime de conservation, de recherche et d'exposition¹²⁹. Dans ce contexte, les principes d'accrochage modernistes défendus par le musée pour les arts plastiques sont progressivement transposés au champ photographique. La reconnaissance institutionnelle du médium implique ainsi une relative standardisation des formes d'exposition.

« À un degré remarquable, le programme des quelque trente expositions organisées par le département de Photographie du MoMA de 1940 à 1947 anticipe sur ce qui deviendra pratique courante dans d'autres musées américains au cours des années 1970. [...] En règle générale, les photographies étaient présentées exactement de la même manière que les estampes ou les dessins : soigneusement montées sur passe-partout, encadrées, protégées par du verre et accrochées à hauteur du regard. Elles se

¹²⁸ ROBITAILLE I.C., *Art contemporain et métamorphoses muséales. Transformations parisiennes et new-yorkaises dans les arts et l'institution muséale entre 1960 et 1977*, mémoire de maîtrise, Histoire de l'art, Faculté des Lettres, Université Laval, Québec, 2008. Disponible sur Internet : <https://corpus.ulaval.ca/jspui/bitstream/20.500.11794/20393/1/25688.pdf>, p. 11.

¹²⁹ POLLET A., « La face cachée d'une institution : la photographie du MoMA (1940-1947) », in GISPERT M., MURPHY M. (éd.), *Voir, ne pas voir*, actes des journées d'étude, 4-5 juin 2021, Paris, HiCSA, Université Paris I Panthéon Sorbonne, p. 1-12, p. 2. Disponible sur Internet : https://hicsa.pantheonsorbonne.fr/sites/default/files/2023-09/voir_livre.pdf.

voyaient ainsi attribuer un statut strictement équivalent, celui d'objets d'admiration et de délectation légitimées. »¹³⁰

Le MoMA contribue à populariser un mode de présentation moderniste et formaliste de la photographie, considéré aujourd'hui comme classique. En effet, les expositions de photographie du MoMA imposent une conception normative de l'exposition photographique, fondée sur des critères empruntés à l'histoire de l'art. Elles privilégient principalement les tirages noir et blanc, réalisés par un nombre de « grands maîtres », et adoptent des modalités d'accrochage proches de celles des estampes ou des dessins¹³¹. Comme le souligne C. Phillips, ces images sont ainsi entourées de passe-partout, encadrées, sous verre, accrochées à hauteur du regard, selon un dispositif qui leur confère exactement le même statut que les estampes ou les dessins. Cette approche de l'exposition est largement pratiquée de 1940 à 1980, notamment par les commissaires Nancy et Beaumont Newhall dans les années 1940, puis dans les années 1960 à 1990 par John Szarkowski.



Vue d'exposition, *The Photographs of Edward Weston*, MoMA, New York, 1946 ; commissaire : Nancy Newhall © Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York.

¹³⁰ PHILLIPS C., « The Judgment Seat of Photography », *October*, 22, 1982, p. 27-63, p. 38. Disponible sur Internet : <https://www.jstor.org/stable/778362>.

¹³¹ POLLET A., « La face cachée d'une institution », *op. cit.*, p. 3.



Vue d'exposition, *The Photographer's Eye*, MoMA, New York, 1964 ; commissaire : John Szarkowski © Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York.

Le white cube en question

Les modalités d'accrochage institutionnalisées par le Museum of Modern Art de New York s'inscrivent dans ce que le critique Brian O'Doherty théorise, à partir des années 1970, sous le nom de *white cube*¹³². Ce concept désigne avant tout une convention spatiale caractéristique des galeries d'art contemporain. Il repose sur la création d'un espace clos – d'un « cube » – coupé du monde extérieur. Les murs sont blancs, les ouvertures occultées et l'éclairage uniformisé afin de concentrer entièrement l'attention sur les œuvres exposées. Celles-ci sont généralement disposées en ligne, à hauteur des yeux, largement espacées les unes des autres afin qu'elles puissent « respirer ». Le *white cube* rompt ainsi avec les accrochages de type « salon » du XIX^e siècle, privilégiant une présentation épurée et individualisée des œuvres¹³³.

O'Doherty montre que, malgré les apparences, le *white cube* est loin d'être neutre. En produisant un espace fermé, homogène et coupé du monde extérieur, il impose une certaine manière de voir et de vivre l'œuvre d'art. Cette convention spatiale tend à effacer le contexte socio-politique des œuvres afin de donner l'impression qu'elles existent de manière autonome, hors de tout contexte. Le *white*

¹³² O'DOHERTY B., *White cube*, op. cit.

¹³³ BOULET L., « Exposer La Photographie », *Focales*, 7, 2023, p. 2. Disponible sur Internet : <https://doi.org/10.4000/focales.1710>.

cube laisse ainsi supposer une neutralité qui n'existe pas¹³⁴. En effet, en isolant l'art du monde social et politique, le *white cube* contribue à produire un rapport distancié et contemplatif aux œuvres, fondé sur une forme d'exclusivité culturelle. L'espace de la galerie – ou du musée et du centre d'art – devient un lieu séparé du réel, destiné à un public initié aux codes de l'art contemporain. Comme l'écrit O'Doherty, « l'esthétique s'est muée en une sorte d'élitisme social », le dispositif du *white cube* consistant précisément à « extraire le spectateur du monde »¹³⁵. Cette critique sera reprise par plusieurs théoriciens contemporains. Le commissaire d'exposition Simon Sheikh souligne notamment que le *white cube* repose sur une séparation entre ce qui doit être maintenu à l'extérieur – le social et le politique – et ce qui est sanctuarisé à l'intérieur : la valeur supposément autonome de l'art¹³⁶.

Dans cette perspective, le *white cube* apparaît moins comme un simple modèle d'accrochage que comme un véritable régime de visibilité structurant les pratiques des institutions contemporaines. Comme le remarque Patricia Falguières dans la préface des textes d'O'Doherty, « le 'cube blanc' est devenu l'une des plus précieuses boîtes noires de l'art contemporain, le plus répandu de ses lieux communs »¹³⁷.

Si O'Doherty élabore cette théorie dans le contexte du post minimalisme et de l'art conceptuel des années 1970, la logique scénographique du *white cube* se perpétue aujourd'hui, particulièrement dans les institutions consacrées à la photographie contemporaine. Dans le contexte français, les expositions du Jeu de Paume et de la Maison Européenne de la Photographie (MEP) – deux institutions de référence dans le champ de la photographie – révèlent une mise en pratique particulièrement manifeste des conventions du *white cube*. Les tirages y sont généralement alignés à hauteur du regard, uniformisés dans leurs formats et largement espacés les uns des autres au sein d'espaces clos et neutralisés. L'exposition récente consacrée à Jo Ractliffe au Jeu de Paume (*En ces lieux – Out of Place*, 30 janvier – 24 mai 2026), ainsi que la rétrospective *Edward Weston*.

¹³⁴ BOULET L., « Exposer La Photographie », *op. cit.*, p. 5.

¹³⁵ O'DOHERTY B., *White cube*, *op. cit.*, p. 106.

¹³⁶ SHEIKH S., « Positively White Cube Revisited », *e-flux*, 3, 2009, p. 4. Disponible sur Internet : <https://www.e-flux.com/journal/03/68545/positively-white-cube-revisited>.

¹³⁷ P. FALGUIERES, « À plus d'un titre », Préface à O'DOHERTY B., *White cube*, *op. cit.*, p. 6.

Modernité révélée à la MEP (15 octobre 2025 – 25 janvier 2026) témoignent de la permanence de ce modèle scénographique, malgré la diversité des démarches artistiques présentées. Si ce dispositif peut sembler cohérent dans le cadre de l'exposition consacrée à Jo Ractliffe, dont les photographies documentaires appellent un rapport contemplatif et analytique à l'image, son emploi dans la rétrospective dédiée à Edward Weston à la MEP apparaît plus paradoxal. Alors même que l'œuvre de Weston revendique une dimension pleinement artistique – proche par moments d'une approche sculpturale de la photographie – elle est exposée selon les mêmes conventions scénographiques. Le *white cube* tend ainsi à uniformiser des pratiques photographiques pourtant très différentes, en leur imposant un même régime de visibilité.



Vues d'exposition, *Edward Weston. Modernité révélée*, Maison Européenne de la Photographie (MEP), 2025-2026 © Quentin Chevrier, MEP.

Cette uniformisation conduit dès lors à interroger la reconnaissance même de la photographie comme art. Si le médium semble aujourd'hui pleinement légitimé au sein des institutions artistiques, sa présentation demeure encore largement structurée par des logiques héritées de la photographie documentaire. Une question,

qui dépasse le cadre du présent mémoire qu'il conviendrait d'explorer plus avant dans une recherche ultérieure, se dessine : la reconnaissance institutionnelle de la photographie peut-elle être considérée comme pleinement aboutie, dès lors que la photographie dite « artistique » est encore si fréquemment exposée comme un objet documentaire ? Que révèle ce décalage entre statut artistique et régime d'exposition documentaire sur les conditions même de cette légitimation ?

En somme, les principes développés par les pictorialistes américains puis systématisés par le MoMA trouvent dans le *white cube* leur formalisation la plus aboutie. Aujourd'hui, ce dispositif constitue cet « unique modèle de présentation » évoqué par Olivier Lugon, que l'on retrouve dans l'essentiel des expositions photographiques contemporaines¹³⁸. Les codes esthétiques rigides et les modalités d'accrochages popularisées par le MoMA ont ainsi contribué à stabiliser un véritable canon de l'exposition photographique qui demeure, dans une large mesure, structurant dans les institutions contemporaines.

3.2. *Une histoire parallèle : expérimentations et alternatives*

Si le *white cube* a fait l'objet de nombreuses critiques depuis les années 1970 dans le champ de l'art contemporain, il n'a suscité qu'un intérêt critique relativement limité dans celui de la photographie. En outre, comme le souligne Claire-Lise Debluë, l'historiographie des expositions photographiques s'est principalement concentrée sur les manifestations ayant contribué à l'entrée de la photographie dans le musée d'art, accordant une place centrale au MoMA, au détriment d'autres contextes institutionnels et scénographiques longtemps restés dans l'ombre¹³⁹. Pourtant, ce dispositif ne saurait constituer l'unique solution pour exposer la photographie. Comme le souligne Olivier Lugon, l'avènement du *white cube* correspond aussi au « refoulement d'un siècle d'expérimentations et d'innovations d'une infinie variété », marqué par une liberté d'invention bien plus vaste que le

¹³⁸ LUGON O., « 'Kodakoration' », *op. cit.*, p. 1.

¹³⁹ DEBLUË C.-L., LUGON O., « Introduction. Par-delà l'exposition de photographie », *Transbordeur*, 2, 2018, p. 6-15, p. 8. Disponible sur Internet : <https://doi-org.ezproxy.univ-paris3.fr/10.4000/12gvv>.

champ pictural¹⁴⁰. En parallèle des pratiques traditionnelles que l'on vient d'analyser, nombre d'artistes, commissaires et scénographes ont ainsi exploré, tout au long du XX^e siècle, des formes alternatives d'exposition de la photographie. L'ensemble de ces expérimentations a ainsi ouvert l'imaginaire au-delà de la frontalité induite par le modèle du MoMA et le *white cube*.

Dès lors, il convient désormais d'examiner – fût-ce de manière synthétique – cette histoire parallèle, souvent marginalisée, de l'exposition photographique.

Les avant-gardes (années 1910 à 1950)

Entre les années 1910 et 1950, les avant-gardes artistiques opèrent un tournant dans l'histoire de l'exposition photographique. Comme l'affirme M. Gasser, « plus encore que les publications, la présentation publique d'œuvres photographiques [...] a joué un rôle décisif dans l'émergence de la photographie moderniste »¹⁴¹. L'exposition se conçoit alors comme un dispositif associant architecture et photographie, et participant d'une organisation spatiale à l'origine d'une reconfiguration des régimes perceptifs. À un modèle contemplatif fondé sur la frontalité et la fixité se substitue une appréhension dynamique de l'image¹⁴². Dès lors, la photographie, longtemps cantonnée au mode de contemplation traditionnel des arts graphiques, doit se transformer pour s'adapter à un regard mobile, inscrit dans une spatialité et une temporalité quasi cinématographique¹⁴³.

Pour les artistes issus du constructivisme et du Bauhaus, l'exposition permet de dépasser le cadre traditionnel de « l'art pour l'art » pour s'inscrire dans une pratique engagée, en prise avec les transformations du monde contemporain¹⁴⁴. L'exposition

¹⁴⁰ LUGON O., « 'Kodakoration' », *op. cit.*, p. 1.

¹⁴¹ GASSER M. « La percée du modernisme : les expositions photographiques en Suisse autour de 1930 », in LUGON O. (éd.), *Exposition et médias. Photographie, cinéma, télévision*, Lausanne, L'Âge d'homme (Histoire et esthétique du cinéma), 2012, p. 63-78, p. 63.

¹⁴² La suite de ce paragraphe est basée sur LUGON O., « La photographie mise en espace. Les expositions didactiques en Allemagne (1920-1930) », *Études photographiques*, 5 1998, p. 1-13, p. 2. Disponible sur Internet : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/168>.

¹⁴³ LUGON O., « La photographie mise en espace », *op. cit.*, p. 7.

¹⁴⁴ LUGON O., « La photographie mise en espace », *op. cit.*, p. 2.

est alors envisagée comme un médium à part entière : un « langage visuel »¹⁴⁵ capable de produire un discours sans passer par l'écrit, et de mobiliser conjointement architecture, graphisme, photographie, lumière et mouvement dans une forme d'« art total »¹⁴⁶. Dans cette perspective, des figures majeures comme El Lissitzky, László Moholy-Nagy ou Herbert Bayer repensent radicalement la mise en espace des images. Dès les années 1920, leurs expérimentations visent à dépasser la frontalité et la fixité de l'œuvre pour investir l'espace dans sa totalité. Les « espaces Proun »¹⁴⁷ conçus par El Lissitzky, par exemple, englobent le spectateur dans un environnement visuel immersif, « transformant la contemplation en un processus physique, et le spectateur en un agent actif »¹⁴⁸.

Cette transformation s'appuie également sur une nouvelle conception de la photographie. Pour les avant-gardes, celle-ci n'est plus seulement un médium de représentation, mais un outil de perception permettant d'explorer l'espace de manière inédite, notamment à travers les plongées, contre-plongées et cadrages dynamiques caractéristiques de la « Nouvelle Vision » (*Neues Sehen* ou *Neue Optik*)¹⁴⁹. Cette dernière désigne un mouvement artistique des années 1920, étroitement lié aux principes du Bauhaus, qui envisage la photographie comme une pratique artistique autonome. Il promeut une exploration expérimentale du regard à travers des cadrages inattendus, des angles de prise de vue inhabituels et un jeu sur les contrastes de forme et de lumière. Dans ce contexte, l'exposition offre un terrain

¹⁴⁵ LUGON O., « La photographie mise en espace », *op. cit.*, p. 8.

¹⁴⁶ LUGON O., « La photographie mise en espace », *op. cit.*, p. 2.

¹⁴⁷ Les « espaces Proun » (abréviation de « projet pour l'affirmation du nouveau ») désignent les dispositifs expérimentaux développés par El Lissitzky à partir des années 1920, à la croisée de la peinture et de l'architecture. Initialement conçus sous forme de compositions bidimensionnelles (dessins, peintures, collages), les Proun évoluent vers des environnements spatiaux immersifs, où les formes abstraites se déploient dans l'espace. Avec le *Prounraum* (Berlin, 1923) puis la salle de l'art constructif à Dresde (1926), Lissitzky fait sortir l'œuvre du cadre pour investir murs, sol et plafond. Voir *Encyclopædia Universalis* ; en ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopédie/lissitzky-eliezer-dit-el/3-les-prouns/>.

¹⁴⁸ LUGON O., « La photographie mise en espace », *op. cit.*, p. 2.

¹⁴⁹ LUGON O., « La photographie mise en espace », *op. cit.*, p. 7.

privilegié pour mettre en espace ces nouvelles modalités du regard, en articulant photographie et architecture au sein de dispositifs spatiaux complexes¹⁵⁰.

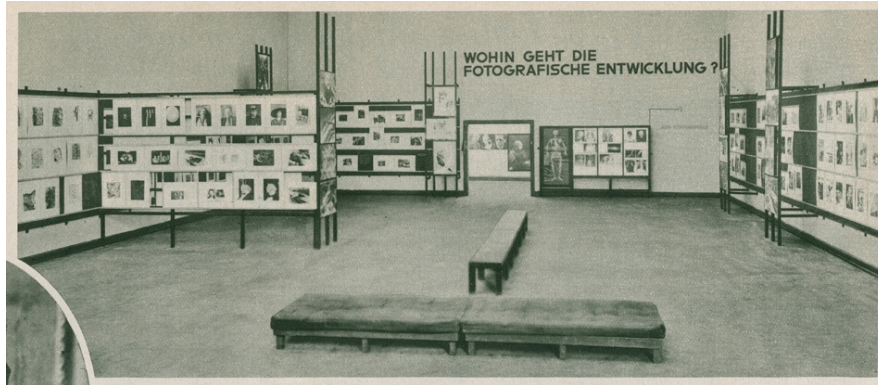
Plusieurs expositions emblématiques cristallisent ces expérimentations. L'exposition *Film und Foto* (Stuttgart, 1929), organisée par le Deutscher Werkbund¹⁵¹, constitue un moment fondateur. Elle rassemble des figures internationales majeures, dont Man Ray, El Lissitzky, Moholy-Nagy ou encore Edward Steichen, et propose une vision élargie de la photographie, envisagée comme un moyen de communication englobant des pratiques variées. Si son accrochage reste en partie fidèle aux modes traditionnels d'accrochage des arts graphiques, elle marque néanmoins l'affirmation d'un langage moderniste international et la reconnaissance d'une « Nouvelle Photographie »¹⁵². Parallèlement, les expositions dites « didactiques » offrent un terrain d'innovation plus radicale. Libérées des contraintes du champ artistique, elles permettent de repenser en profondeur les modalités de présentation des images. Les dispositifs y deviennent dynamiques, immersifs et, dans certains cas, interactifs : parois incurvées, accrochages tridimensionnels, images suspendues ou fragmentées, photomontages en volume. Ces expérimentations visent à rompre avec la frontalité et à inscrire la perception dans un rapport actif à l'espace¹⁵³.

¹⁵⁰ LUGON O., « La photographie mise en espace », *op. cit.*, p. 3.

¹⁵¹ La *Deutscher Werkbund* (« Union de l'œuvre allemande ») est une association d'artistes, d'architectes, d'entrepreneurs et d'artisans, fondée en 1907 à Munich par Hermann Muthesius. Elle promeut un mouvement de réforme artistique qui pose les fondations de l'architecture et du design modernes. Voir « Deutscher Werkbund », *Encyclopædia Universalis* ; en ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/deutscher-werkbund/>.

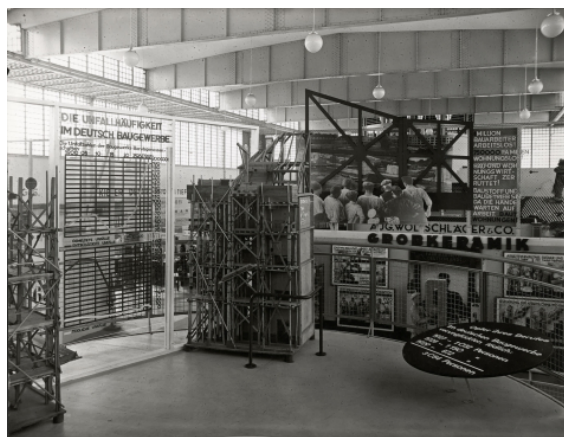
¹⁵² HAUS A., « Film und Foto, Stuttgart, 1929 », in FRIZOT M. (éd.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris, Bordas/Adam Biro, 1994, p. 456-473, p. 466.

¹⁵³ LUGON O., « La photographie mise en espace », *op. cit.*



El Lissitzky, *Film und Foto*, Deutscher Werkbund, Stuttgart, 1929 © The Museum of Modern Art (MoMA) – Object : Photo : Modern Photographs 1909-1949, The Thomas Walther Collection.

Certains principes consistent à organiser l'espace de manière à contraindre le déplacement du spectateur. Dans la lignée des expérimentations de El Lissitzky, des installations fragmentent l'image en bandes ou en séquences visuelles interrompues, obligeant le regard à se recomposer dans le temps du parcours. D'autres dispositifs jouent sur la courbure des parois, comme chez László Moholy-Nagy ou Herbert Bayer, afin d'épouser le mouvement du visiteur et d'adapter l'objet exposé à une trajectoire non linéaire¹⁵⁴. D'autres procédés, tels que les présentations sur lamelles verticales, les découpes ou les dispositifs à oculi, accentuent encore cette logique¹⁵⁵.



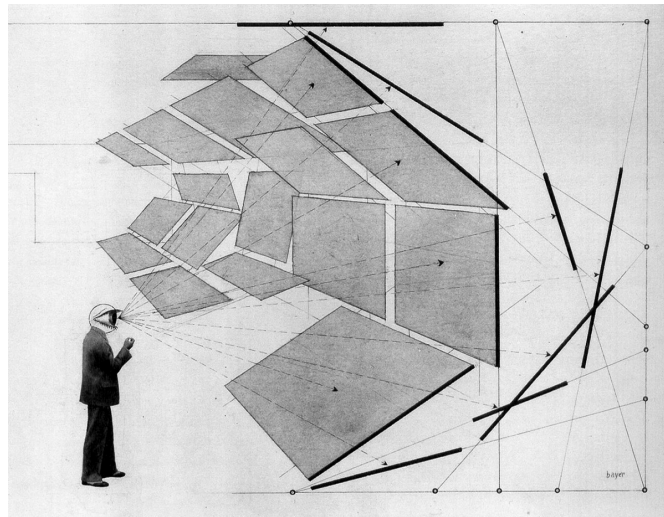
Vue d'exposition, Deutsche Bauausstellung. Salle des syndicats de la construction, Berlin, 1931 ; scénographie : H. Bayer, L. Moholy-Nagy, W. Gropius © Adagp, Paris, 2024 (reproduit d'après :

¹⁵⁴ LUGON O., « La photographie mise en espace », *op. cit.*, p. 5.

¹⁵⁵ LUGON O., « La photographie mise en espace », *op. cit.*, p. 6.

VANRYB A.M., « La scénographie dans l'œuvre de Herbert Bayer : les expositions d'architecture, 1923-1938 », *Livraisons de l'histoire de l'architecture* 46, 2024)

À ces dispositifs s'ajoute l'accrochage tridimensionnel, qui fait sortir l'image du plan mural pour l'inscrire dans l'espace¹⁵⁶. Chez Bayer, notamment, les photographies sont disposées selon des angles variés, du sol au plafond, dans une logique de « vision étendue » qui élargit le champ perceptif du spectateur au-delà de la frontalité et sollicite la mobilité de son regard¹⁵⁷. Ces mises en espace obligent le visiteur à se déplacer pour recomposer visuellement les images, transformant la perception en action et la visite d'exposition en « performance »¹⁵⁸.



Herbert Bayer, Diagramme de la vision étendue, 1935-1936 © Les Arts Décoratifs (reproduit d'après : VANRYB A.M., « La scénographie dans l'œuvre de Herbert Bayer : les expositions d'architecture, 1923-1938 », *Livraisons de l'histoire de l'architecture* 46, 2024).

¹⁵⁶ LUGON O., « La photographie mise en espace », *op. cit.*, p. 5-6.

¹⁵⁷ LUGON O., « La photographie mise en espace », *op. cit.*, p. 6.

¹⁵⁸ LUGON O., « La photographie mise en espace », *op. cit.*, p. 6.



Vue d'exposition, *Le Werkbund allemand, Exposition internationale des arts décoratifs*, Paris, 1930 : scénographie : H. Bayer © Adagp, Paris, 2024 (reproduit d'après : VANRYB A.M., « La scénographie dans l'œuvre de Herbert Bayer : les expositions d'architecture, 1923-1938 », *Livraisons de l'histoire de l'architecture* 46, 2024).

L'exposition devient ainsi une expérience temporelle, qu'Olivier Lugon rapproche d'une expérience cinématographique, où les images se déploient dans la durée. Le modèle cinématographique joue en effet un rôle déterminant dans ces recherches. Il inspire une conception temporelle et dynamique de la vision et de l'enchaînement des images, incitant les artistes à concevoir l'exposition comme un parcours rythmé et séquencé¹⁵⁹. L'enjeu est de dépasser la fixité de la photographie pour produire un « langage visuel » spatial, capable d'organiser la circulation du spectateur.

Dans les années 1930, ces expérimentations prennent également une dimension monumentale avec le développement du photomural¹⁶⁰. Utilisé dans les expositions universelles et les dispositifs de propagande ou de communication publicitaire, il permet d'investir l'espace à grande échelle. Aux États-Unis, des photographes comme Edward Steichen ou Margaret Bourke-White réalisent des compositions monumentales associant photographie et communication industrielle¹⁶¹. En Union Soviétique, El Lissitzky développe une approche différente, notamment lors de

¹⁵⁹ LUGON O., « La photographie mise en espace », *op. cit.*, p. 7.

¹⁶⁰ LUGON O. « Entre l'affiche et le monument, le photomural dans les années 1930 », in O. LUGON (éd.), *Exposition et médias. Photographie, cinéma, télévision*, Lausanne, L'Âge d'homme (Histoire et esthétique du cinéma), 2012, pp. 79-123.

¹⁶¹ LUGON O. « Entre l'affiche et le monument », *op. cit.*, p. 95.

l'exposition *Pressa* à Cologne en 1928¹⁶². Il y conçoit un environnement saturé d'images, de textes et de supports, où la photographie s'intègre à un dispositif global de communication politique¹⁶³. La « frise photographique » qu'il réalise rompt avec l'unité de l'image pour proposer un montage dynamique, dont la perception varie selon le déplacement du spectateur¹⁶⁴. L'exposition devient ici une véritable machine médiatique, au service d'un projet idéologique.

Les expositions photographiques au MoMA : entre accrochage formaliste et média de masse

Là où les avant-gardes constructivistes et le Bauhaus avaient cherché à dissoudre la frontalité de l'image, le MoMA contribue à populariser un mode de présentation formaliste et standardisé, privilégiant un rapport contemplatif aux œuvres. Ainsi que nous l'avons montré précédemment, les codes esthétiques et les modalités d'accrochage développés par le musée participent à stabiliser un canon de l'exposition photographique, dont la formalisation la plus aboutie se cristallise dans le dispositif du *white cube*, lequel demeure encore largement structurant dans les institutions contemporaines.

Dans ce cadre normatif, certaines expositions marquent toutefois une inflexion, en mobilisant la photographie comme média de masse. C'est notamment le cas des expositions conçues par Edward Steichen et Herbert Bayer, en particulier *Road to Victory* (1942) et *The Family of Man* (1955)¹⁶⁵. Loin d'un accrochage traditionnel, Steichen élabore des dispositifs scénographiques inspirés des logiques du photomontage, du magazine et du cinéma : les images sont extraites de leur contexte, redimensionnées et organisées en séquences thématiques afin de produire

¹⁶² De mai à octobre 1928, l'« Exposition internationale de la presse », la *Pressa*, s'est tenue au Centre des congrès de Cologne. Ce projet devait refléter l'importance croissante du secteur de la presse et des techniques de communication modernes. LUGON O., « La photographie mise en espace », *op. cit.*, p. 3.

¹⁶³ LUGON O. « Entre l'affiche et le monument », *op. cit.*, p. 97.

¹⁶⁴ LUGON O. « Entre l'affiche et le monument », *op. cit.*, p. 100.

¹⁶⁵ *Road to Victory*, New York, Museum of Modern Art (MoMA) (1942), curateur : Edward Steichen ; *The Family of Man*, New York, Museum of Modern Art (MoMA) (1955), curateur : Edward Steichen.

un récit visuel orienté¹⁶⁶. L'exposition devient ainsi un espace structuré comme un parcours, dans lequel le spectateur est invité à circuler physiquement au sein d'un ensemble d'images articulées¹⁶⁷. Cette mise en espace associe étroitement architecture, graphisme et photographie, et transforme l'exposition en une sorte de média spatial destiné à transmettre un message lisible, souvent à visée collective, voire idéologique. Toutefois, Olivier Lugon souligne que derrière cette apparente ouverture et cette liberté de déambulation se dissimule une forte contrainte : le parcours est étroitement prescrit, et la mobilité du visiteur, loin d'être entièrement libre, est orientée et mise au service d'une progression narrative prédéterminée. La déambulation devient ainsi un vecteur d'adhésion, inscrivant l'expérience du spectateur dans une logique persuasive qui confère à l'exposition une dimension proche de la communication de masse et, dans certains cas, de la « propagande »¹⁶⁸.



Road to Victory, MoMA, New York, 1942. Commissaire : Edward J. Steichen ; scénographie : Herbert Bayer © Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York.

¹⁶⁶ PHILLIPS C., « The Judgment Seat of Photography », *op. cit.*, p. 46.

¹⁶⁷ LUGON O., « La photographie mise en espace », *op. cit.*, p. 9.

¹⁶⁸ LUGON O., « La photographie mise en espace », *op. cit.*, p. 9.



Family of Man, MoMA, New York, 1955. Commissaire : Edward J. Steichen ; architecte : Paul Rudolph © Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York.

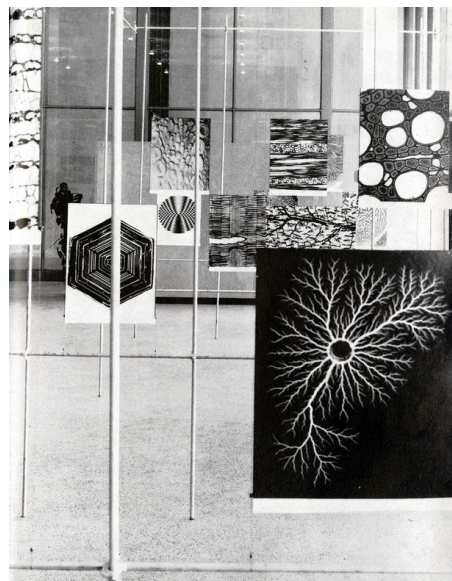
Années 1950-1980

Dans l'après-guerre, les modalités d'exposition de la photographie oscillent entre la persistance du modèle moderniste classique et l'émergence de nouvelles formes expérimentales issues des avant-gardes et des démarches conceptuelles. Hérité des pratiques institutionnelles, particulièrement du MoMA, l'accrochage dominant repose encore sur une présentation classique et formaliste : photographies encadrées, alignées à hauteur du regard sur des murs neutres, selon un parcours souvent linéaire et chronologique. Ce modèle contribue à affirmer l'autonomie esthétique de la photographie et à stabiliser un canon moderniste fondé sur la contemplation individuelle de l'image.

Parallèlement, de nombreuses expérimentations remettent en cause cette conception traditionnelle de l'exposition. Dans les années 1950, certaines manifestations inspirées des avant-gardes constructivistes et du Bauhaus, telles que *The New Landscape* (1951), *Architettura, misura dell'uomo* (1951) ou *Parallel of Life and Art* (1953)¹⁶⁹, s'appliquent à réactiver et amender les canons du

¹⁶⁹ György Kepes, *The New Landscape*, Boston, MA, Massachusetts Institute of Technology (1951) ; Ernesto Rogers, *Architettura, misura dell'uomo*, IX^e Triennale de Milan, Palazzo

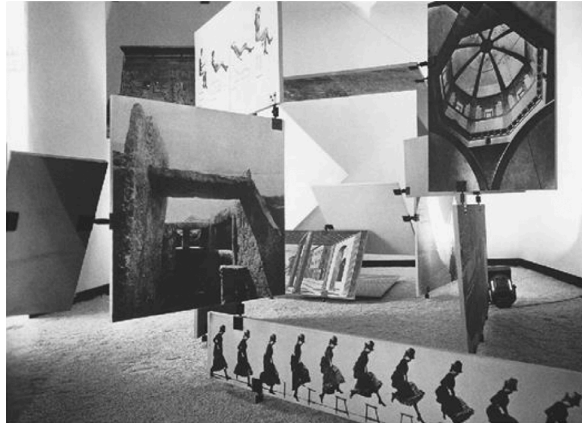
modernisme. Les photographies y sont agrandies, suspendues et disposées à différentes hauteurs et orientations, parfois sans cadres ni légendes, au sein de dispositifs qui rompent avec la hiérarchie visuelle et la linéarité du parcours. L'exposition ne cherche plus à transmettre un discours univoque, mais à stimuler l'interprétation active du visiteur, qui est invité à établir lui-même des relations entre les documents, substituant à la contemplation passive une logique de consultation¹⁷⁰.



Vue d'exposition, *The New Landscape*, Hayden Gallery, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, MA, 1951 ; curateur : György Kepes © Les ayants droits de György Kepes (reproduit d'après : HILLES J., « From vision to reality. György Kepes and the ethic of collaboration », *The February Journal* 5, 2025, p. 13-39).

dell'Arte (1951) ; The Independent Group, *The Parallel of Life and Art*, Londres, The Institute of Contemporary Art (ICA) (1953).

¹⁷⁰ LUGON O., « 'Musées sans murs' et document. La spatialisation de la photographie dans les expositions des années 1950 », *Revue de l'art*, 175/1, 2012, p. 27-35, p. 28.



Vue d'exposition, *Architettura, misura dell'uomo*, IX^e Triennale de Milan, 1951 ; curateurs : Ernesto N. Rogers avec Vittorio Gregotti et Giotto Stoppino © Archivio Triennale Milano.



Vue d'exposition, *The Parallel of Life and Art*, Londres, The Institute of Contemporary Art (ICA), 1953 ; curateurs : Alison et Peter Smithson, Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi © Tate Images.

Olivier Lugon rapproche ces dispositifs du concept de « musée imaginaire » d'André Malraux, mais en dépassant le cadre du livre pour investir pleinement l'espace architectural. L'exposition devient un « musée sans murs », pensé comme un environnement modulable et participatif où les images circulent librement et où le visiteur est amené à « jouer » avec elles, à la manière d'un jeu de cartes¹⁷¹.

¹⁷¹ LUGON O., « 'Musées sans murs' », *op. cit.*, p. 33-34. Le « musée imaginaire » est un concept développé par André Malraux dans *Les Voix du Silence* (1951) qui désigne un musée mental rendu possible par la reproduction photographique, qui permet de faire dialoguer visuellement des objets de typologies, de cultures et d'époques différentes, et qui n'auraient autrement jamais pu être réunies dans un même espace.

Dans ce contexte s'inscrit également la *Subjektive Fotografie* défendue par Otto Steinert à partir de 1951. Héritière des expérimentations du Bauhaus, elle affirme la dimension créatrice et subjective de la photographie. La première grande exposition *Subjektive Fotografie* est organisée à Sarrebruck en 1951. Les photographies y sont suspendues, les panneaux inclinés, avec des compositions en biais, des structures légères et transparentes, et des images accrochées sous différents angles ou disposées horizontalement sur des tables voire à même le sol. Les œuvres, souvent en grand format et sans cadre, semblent flotter dans l'espace.



Vue d'exposition, *Subjektive Fotografie*, Schule für Kunst und Handwerk, Sarrebruck, 1951 ;
curateur : Otto Steinert © Reproduit d'après le cours de C. Camart, « Histoire, théorie et pratiques
du curating ».

Cette remise en question des normes d'accrochage se poursuit dans les années 1960-1970 avec les pratiques conceptuelles. La photographie devient un outil privilégié des recherches conceptuelles, du *land art*, de la performance ou du *body art*¹⁷². Elle cesse d'être uniquement une œuvre autonome pour devenir un matériau intégré à des installations, des publications, des projections, des assemblages ou des dispositifs multimédias. Associée au texte, à la vidéo, au dessin ou à l'objet, elle participe à une critique du modèle moderniste de l'œuvre unique et auratique. Les artistes conceptuels privilégient souvent des images « pauvres », documentaires ou

¹⁷² QUOI A. « 'Qu'est-ce que la photographie ?' Photo-conceptualisme et investigations d'un médium dans les années 1970 », in MOLDERINGS H., WEDEKIND G. (éd.), *L'évidence photographique. La conception positiviste de la photographie en question*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme (Passages, 23), 2009, p. 248-300, p. 249-250.

sérielles, conçues comme traces, informations ou supports de réflexion plutôt que comme œuvres esthétiques autonomes. Cet usage de la photographie s'inscrit dès lors plus largement dans le champ dit des « nouveaux médias »¹⁷³.

En somme, si l'exposition a contribué à la légitimation publique et institutionnelle de la photographie, celle-ci a, en retour, exercé une influence décisive dans le développement de nouvelles formes de mise en espace des images au cours du XX^e siècle. Elle a ainsi participé à la reconfiguration des potentialités mêmes de l'exposition, en introduisant une grande souplesse dans le traitement des images et une liberté nouvelle dans leurs agencements spatiaux, favorisant ainsi l'essor du champ de la scénographie d'exposition. Comme le souligne Claire-Lise Debluë, « c'est au bout du compte l'exposition elle-même qui a gagné en souplesse et a fini par intégrer quelques-unes des qualités de la photographie : sa flexibilité, sa légèreté, bientôt sa reproductibilité et sa mobilité »¹⁷⁴.

3.3. Conclusion

L'examen des modalités d'exposition de la photographie depuis la fin du XIX^e siècle met en évidence un paradoxe central. D'une part, la plasticité du médium, la diversité de ses usages et sa position longtemps marginale dans le champ artistique ont favorisé l'émergence de dispositifs d'exposition particulièrement inventifs. D'autre part, ce champ d'expérimentations s'est progressivement trouvé reconfiguré par l'émergence d'un modèle moderniste, issu des pratiques pictorialistes et consolidé, à partir des années 1940, par les institutions muséales, au premier rang desquelles le MoMA. Ce modèle, fondé sur la frontalité de l'image, l'aseptisation de l'espace et un rapport contemplatif et passif à l'œuvre, trouve sa formalisation théorique dans la notion de *white cube*.

Cette tension permet de mieux comprendre la situation contemporaine de l'exposition photographique. Si certaines tentatives de renouvellement persistent, elles s'inscrivent souvent en marge d'un système institutionnel largement structuré par des conventions expographiques héritées des pratiques du MoMA. Dans ce

¹⁷³ QUOI A. « 'Qu'est-ce que la photographie ?' », *op. cit.*, pp. 249-250.

¹⁷⁴ DEBLUË C.-L., LUGON O., « Introduction », *op. cit.*, p. 7.

contexte, des expositions rétrospectives comme *L'Invention d'un art* au Centre Pompidou en 1989 témoignent d'une prise de conscience historique des enjeux scénographiques de la photographie, en reconstituant les grandes étapes de son exposition et une série de manifestations clés.

4. Les interventions Noir Limite : vers une exposition hybride de la photographie

Il convient désormais d'examiner la place du groupe Noir Limite au sein de cette histoire des expositions photographiques. À rebours du modèle moderniste de l'exposition hérité du MoMA, les interventions de Noir Limite s'inscrivent dans une nouvelle conception de l'exposition, dans laquelle la photographie est revendiquée comme un médium artistique à part entière.

La documentation relative aux performances et aux expositions du groupe Noir Limite est particulièrement fragmentaire. En effet, les interventions du groupe n'ont laissé que peu de traces : quelques négatifs et vues des performances conservés dans les archives, de rares documents dactylographiés décrivant certains événements, ainsi que des éléments dispersés dans des catalogues ou textes critiques. Dans ce contexte, l'analyse des interventions de Noir Limite a nécessité un travail de reconstitution à partir de sources lacunaires. Les entretiens menés avec Yves Trémorin et Florence Chevallier ont notamment permis d'apporter des éclaircissements sur le déroulement des performances, l'organisation de certaines expositions et, avant tout, les intentions du groupe.

4.1. *De l'exposition à la performance : la scénographie photographique de Noir Limite*

Expositions

1. *Nus voilés, Nus froissés, Nus autoportraits* – Maison de la Culture de Bourges, du 6 janvier au 23 février 1987

Exposition composée de 75 photographies noir et blanc de nus à la Maison de la Culture de Bourges.

2. Expositions *Corps à Corps* – 1987-1989

1987 voit la création de *Corps à Corps*, exposition censurée par la Maison de la Culture de Bourges. Les archives du groupe rapportent ainsi que « cette exposition a été censurée. Censurée au nom de ‘la prudence devant le réalisme de certaines photographies’. Censurée au nom de la crainte de ‘choquer des enfants et des personnes âgées’ »¹⁷⁵.

L’exposition est finalement montrée à deux reprises en 1989, notamment grâce au soutien du critique Bernard Lamarche-Vadel :

Du 9 mai au 13 juin : Galerie Suzel Berna, Antibes (Alpes Maritimes, France).

Du 7 au 17 septembre : La Base, centre d’exposition contemporaine de Levallois.

3. *La Mort* – Anciens abattoirs du Havre, du 22 mars au 21 avril 1991

L’exposition *La Mort : Noir Limite aux Abattoirs* est réalisée dans les anciens abattoirs du Havre, dits La Cathédrale, dans le cadre du concours de la direction des Affaires Culturelles de la Ville du Havre. Elle regroupe 75 œuvres de grand format, en noir et blanc et en couleur, accrochées au centre de l’espace suspendues à des câbles d’acier tendus entre les piliers de béton.

4. *Noir Limite au Grand Magasin* – Espace Monoprix de Rennes, du 4 décembre 1991 au 4 janvier 1992

Cette exposition a lieu dans les 1000m² désaffectés de l’espace Monoprix à Rennes du 4 décembre 1991 au 4 janvier 1992, dans le cadre des Trans Musicales de Rennes. Elle regroupait les deux créations du groupe Noir Limite : le *Corps à Corps* et *La Mort*. Elle comprend 111 photographies : 20 tirages noir et blanc contrecollés et encadrés 75 x 75 cm, 20 tirages couleurs de la série *La Mort* au format 75 x 125

¹⁷⁵ Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), département des Estampes et de la photographie, fonds Noir Limite, cote Z139(1), *Noir Limite – Conférence de presse du vendredi 11 décembre 1987*.

cm, et 51 tirages noir et blancs montés sous passe-partout et encadrés au format 50 x 65 cm de la série *Corps à Corps*.

Performances et installations multimédia

Noir Limite réalise plusieurs manifestations publiques désignées sous le terme de performances.

Ces interventions prennent deux formes : l'une, très spectaculaire, met en scène devant un public plongé dans l'obscurité la révélation d'images de très grands formats ; l'autre, plus discrète, consiste à projeter des diapositives ou films de leur travail. Ces performances constituent l'un des aspects les plus singuliers de la pratique du groupe, et sont représentatives de la construction de son identité. Plus qu'un simple prolongement de leurs expositions, elles traduisent une volonté de présenter leurs photographies dans une approche plus plastique que photographique. À travers ces manifestations, il s'agit de présenter une « autre corporalité de la photographie »¹⁷⁶.

Florence Chevallier souligne la spécificité du format performatif, qu'elle décrit comme « plus mouvant, plus complexe, plus neuf » et portant « sans doute à plus de discussions » que le format d'expositions¹⁷⁷.

1. *Chambre Noir Limite* – Mont-Saint-Aignan, 24 janvier 1986

La performance réalisée au Centre culturel Marc Sangnier de Mont-Saint-Aignan le 24 janvier 1986, rétrospectivement intitulée *Chambre Noir Limite*, constitue la première intervention publique de type performatif du groupe. Conçue comme une « performance-manifeste », elle met en scène le processus même du développement argentique, en transposant la chambre noire dans l'espace d'exposition. Le

¹⁷⁶ Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), département des Estampes et de la photographie, fonds Noir Limite, cote Z139(4), *Spectacle-performance au Centre culturel Marc Sangnier, Mont-Saint-Aignan, 24 janvier 1986*.

¹⁷⁷ LAPEYRERE M.-L., *Noir limite, op. cit.*, Annexes, tome II, p. 46 : Jean-Claude Bélégou, propos recueillis à Sausseuzemare le 30 mai 1999.

déroulement de la performance est décrit et dactylographié dans ses moindres détails, sous la forme d'un protocole.

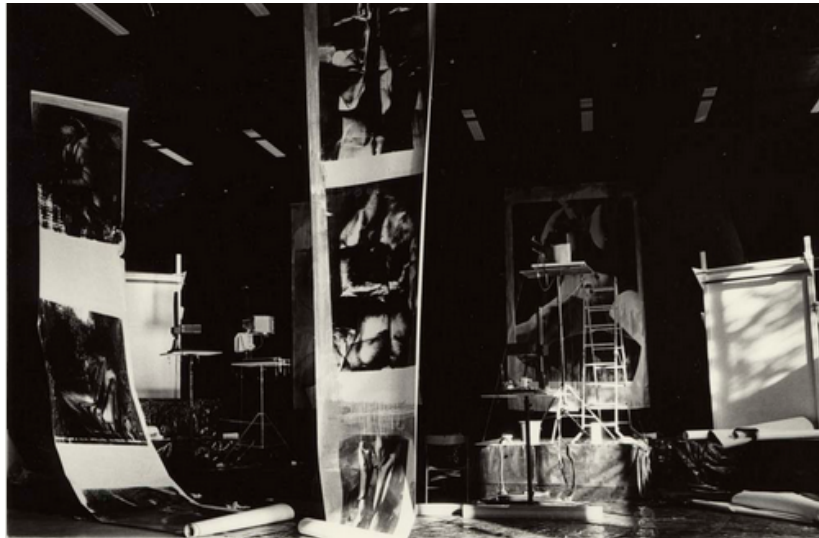
L'entrée des spectateurs s'effectue par un couloir éclairé par des lanternes de laboratoire, conduisant à une salle plongée dans l'obscurité, recouverte au sol de bâches plastiques noires et bordée de pendrillons de tissu. L'ensemble, éclairé d'une lumière rouge inactinique et saturé de bruits de liquides, construit un environnement scénique qui détourne les codes du laboratoire photographique.

La performance s'organise autour de l'intervention simultanée des quatre photographes (F. Chevallier, Y. Trémorin, J-C. Bélégou et M. Barboni), vêtus de combinaisons blanches, qui introduisent dans l'espace de vastes rouleaux de papier photosensible (1,20 m sur 10 m). Ceux-ci sont mis en place, déroulés puis activés en direct par une série de gestes techniques : pulvérisation de révélateur, application à l'éponge et fixation manuelle. Le protocole décrit ainsi le dispositif en action : « Les bandes [...] sont hissées jusqu'au plafond, retombent sur le sol en une continuité. 4 photographes, 10 images, 50m2 de photographie en direct devant le public pour lui révéler d'une façon autre la/les photographies et le vécu de la chambre noire ... »¹⁷⁸

La dimension sonore est aussi une part structurante de la performance. Les archives mentionnent en effet que « les bruits de liquides (en même temps que chacun allait remplir ses seaux) se superposent à des lectures d'écrits sur la corporalité » auxquels s'ajoutent « masquages, danses gestuelles. Musiques, sons, bruits, paroles »¹⁷⁹.

¹⁷⁸ Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), département des Estampes et de la photographie, fonds Noir Limite, cote Z139(4), *Spectacle-performance au Centre culturel Marc Sangnier, Mont-Saint-Aignan, 24 janvier 1986.*

¹⁷⁹ Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), département des Estampes et de la photographie, fonds Noir Limite, cote Z139(4), *Spectacle-performance au Centre culturel Marc Sangnier, Mont-Saint-Aignan, 24 janvier 1986.*



*Noir Limite, vue de la performance Chambre Noir Limite, Mont-Saint-Aignan, Centre culturel
Marc Sangnier, 24 janvier 1986 © www.laphotographiecontemporaine.fr*



*Noir Limite, vue de la performance Chambre Noir Limite, Mont-Saint-Aignan, Centre culturel
Marc Sangnier, 24 janvier 1986 © www.laphotographiecontemporaine.fr*

2. Club des 30 x 40 – 24 avril 1986

La performance réalisée au Club des 30 × 40 à Paris le 24 avril 1986 prend une forme sensiblement différente des cérémonials de révélation photographique développés par le groupe à la même période¹⁸⁰.

La performance est conçue comme une soirée photographique, durant laquelle Noir Limite réalise une présentation audiovisuelle et une installation du travail photographique de ses membres. Tandis que six projecteurs présentent les diapositives de leurs photographies sur des écrans de satinettes blanches suspendues dans le vide, Florence Chevallier lit un texte de Jean-Claude Bélégu. L'ensemble rapproche ainsi l'exposition photographique du dispositif scénique et de l'installation multimédia.

Les problèmes techniques rencontrés ce soir là – manque de temps au début pour les derniers réglages, voix de Florence Chevallier presque inaudible – accentuèrent semble-t-il l'atmosphère « iconoclaste »¹⁸¹.

3. Club des 30 x 40 – 18 février 1988

Le 18 février 1988, Noir Limite organise au Club des 30 × 40 une performance intitulée *Noir Limite : les photos refusées du Corps à Corps*, conçue en réaction à la censure de la série *Corps à Corps* à la Maison de la Culture de Bourges. Les photographies censurées sont sorties de caisses, une par une, devant les spectateurs.

4. Prieuré de Graville, 30 juin – 1^{er} juillet 1989

La performance réalisée dans le chœur de l'abbaye de Graville (Le Havre), dans la nuit du 30 juin au 1^{er} juillet 1989, s'inscrit dans le cadre de l'exposition *Nuits noires : Libertés et libertinages*, organisée à l'occasion du bicentenaire de la

¹⁸⁰ Le Club des 30 × 40 est un club photographique fondé à Paris en 1949 par Roger Doloy. Son nom renvoie au format de tirage 30 × 40 cm, alors considéré comme le standard de la photographie d'exposition. https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_30%C3%9740.

¹⁸¹ Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), département des Estampes et de la photographie, fonds Noir Limite, cote Z139(8), *Compte-rendu du conseil d'administration du 25 avril 1986*, rédigé par Yves Trémorin.

Révolution française. Elle est considérée par les membres du groupe comme l'un des « points culminants des manifestations Noir Limite »¹⁸².

Au cours de cette performance, une trentaine d'images sont tirées en public, pendant deux nuits, sur près de quarante mètres de papier photographique déployés le long des murs du chœur de l'église, dont l'espace est recouvert de bâches en plastique noir. Selon un cérémonial ritualisé, les surfaces sensibles sont développées par les photographes, vêtus de combinaisons blanches, à l'aide de pulvérisateurs et d'éponges, puis entrecoupées de graffitis. Face au public, et dans une mise en scène qualifiée de « baroque », les photographes révèlent ainsi une gigantesque fresque photographique. Une bande sonore mêlant musique alternative et chants grégoriens accompagne la performance¹⁸³.



Noir Limite, vue de la performance à l'abbaye de Graville, Le Havre, 30 juin – 1^{er} juillet 1989

© www.laphotographiecontemporaine.fr

¹⁸² LAPEYRERE M.-L., *Noir limite, op. cit.*, Annexes, tome II, p. 47 : Jean-Claude Bélégou, propos recueillis à Sausseuzemare le 30 mai 1999.

¹⁸³ La performance a fait l'objet d'une captation vidéo accessible en ligne : <https://vimeo.com/393945839?fl=pl&fe=vl>.



Noir Limite, vue de la performance à l'abbaye de Graville, Le Havre, 30 juin – 1^{er} juillet 1989

© www.florencechevallier.org

De la photographie exposée à la photographie performée

Les performances de Noir Limite s'inscrivent dans une volonté explicite de rompre avec les modes traditionnels d'exposition de la photographie qui dominent largement la scène photographique française des années 1980. À cette période, la présentation des œuvres demeure majoritairement fondée sur l'accrochage frontal de tirages de format standardisé – souvent le classique 30 × 40 cm – selon des modalités héritées à la fois de la photographie documentaire et des conventions muséales du *white cube*. Face à cette standardisation expographique, Noir Limite développe une série d'interventions performatives destinées à renouveler les modalités de présentation du médium¹⁸⁴. Cette intention apparaît clairement dans les archives du groupe, qui affirme être « persuadé que l'exposition reste un moyen privilégié » tout en soulignant « qu'il importe de travailler sur des formes diversifiées et renouvelées de diffusion de l'image photographique »¹⁸⁵. Les performances et installations audiovisuelles mises en place par Noir Limite sont ainsi conçues comme des « créations à part entière »¹⁸⁶.

¹⁸⁴ LAPEYRERE M.-L., *Noir limite, op. cit.*, p. 28.

¹⁸⁵ Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), département des Estampes et de la photographie, fonds Noir Limite, cote Z139(8), *Performances Noir Limite*.

¹⁸⁶ Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), département des Estampes et de la photographie, fonds Noir Limite, cote Z139(8), *Performances Noir Limite*.

L'enjeu pour les artistes consiste à déplacer l'exposition photographique d'un régime de contemplation passive à celui d'une perception active, « vivant(e) » du médium¹⁸⁷. Les performances de Mont-Saint-Aignan (1986) et de Graille (1989) participent pleinement de ce déplacement. En donnant à voir le processus même de révélation des images, elles substituent à la présentation d'œuvres achevées une photographie en train de se faire. Jean-Claude Bélégou insiste d'ailleurs sur cette dimension relationnelle et performative lorsqu'il affirme que « la relation du photographe avec son public est en acte et non en contemplation passive d'œuvres achevées »¹⁸⁸. Dans cette logique, il évoque « la volonté d'inventer des formes différentes d'exposition, où le contact soit plus fort, plus physique, plus présent, plus vécu, plus émotionnel »¹⁸⁹. La photographie n'est plus seulement présentée comme image fixe accrochée au mur, mais comme un événement inscrit dans la durée, rythmé par les gestes, le son et le rapport au public. Le visiteur est alors engagé dans une expérience corporelle et sensible de l'exposition, rejoignant ce que Jean Davallon décrit comme une « prise en charge corporelle et sensible » du public à travers le dispositif spatial, produisant le « vécu d'une expérience singulière »¹⁹⁰.

Cette volonté de renouveler les formes de présentation de la photographie se manifeste également dans les installations audiovisuelles réalisées par Noir Limite au Club des 30 × 40 à Paris. La soirée organisée le 24 avril 1986 associe ainsi projections de diapositives sur des écrans suspendus et lecture de textes dans un environnement proche de l'installation multimédia. Cette intervention au Club des 30 x 40 – club photographique par ailleurs essentiellement classique malgré son

¹⁸⁷ Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), département des Estampes et de la photographie, fonds Noir Limite, cote Z139(4), *Spectacle-performance au Centre culturel Marc Sangnier, Mont-Saint-Aignan, 24 janvier 1986. J.-C. Bélégou, le 8 mars 1986.*

¹⁸⁸ Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), département des Estampes et de la photographie, fonds Noir Limite, cote Z139(4), *Spectacle-performance au Centre culturel Marc Sangnier, Mont-Saint-Aignan, 24 janvier 1986. J.-C. Bélégou, le 8 mars 1986.*

¹⁸⁹ LAPEYRERE M.-L., *Noir limite, op. cit.*, Annexes, tome II, p. 46 : Jean-Claude Bélégou, propos recueillis à Sausseuzemare le 30 mai 1999.

¹⁹⁰ DAVALLON J., « Le pouvoir sémiotique de l'espace », *op. cit.*, p. 41-42. À ce propos, voir également : WEBER P., *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*, Paris, L'Harmattan (Histoire et idées des arts), 2003.

souci de s'ouvrir aux différentes créations photographiques – avait semble-t-il pour ambition de « bousculer l'institution (qui ne demande que ça) » en créant une ambiance « avant-gardiste »¹⁹¹.

L'exposition et la performance au service d'une identité artistique

À travers ces interventions, Noir Limite cherche à affirmer une position singulière au sein du champ photographique. Le groupe se situe volontairement en décalage avec la majorité des pratiques et institutions photographiques contemporaines, en revendiquant une approche davantage liée aux arts plastiques. Au milieu des années 1980, les membres de Noir Limite se déclarent « groupe artistique », affirmant leur volonté de faire reconnaître leur pratique photographique comme une forme de création artistique à part entière¹⁹². Les performances apparaissent dès lors comme un moyen de déplacer les frontières assignées au médium photographique et de l'inscrire dans le champ élargi de l'art contemporain. Dans cette logique, les performances de Mont-Saint-Aignan (1986) et de Gravelle (1989) mettent en avant une conception plastique de la photographie, caractérisée par le recours à des formats monumentaux (1,20 x 10 m) et l'attention accordée à la matérialité du tirage. Les interventions directes sur les surfaces sensibles, à coup d'éponges et de pulvérisateur, produisent taches, coulures et traces, contribuant à révéler cette « autre corporalité de la photographie »¹⁹³.

Cette corporalité découle par ailleurs d'un geste créateur pleinement assumé, qui n'est pas sans rappeler certaines pratiques de l'Action Painting, où l'œuvre conserve l'empreinte directe de l'intervention de l'artiste. En ce sens, les performances confèrent au photographe lui-même une nouvelle « corporalité ». Le photographe n'est plus seulement l'auteur invisible de l'image, mais une présence physique engagée dans un rapport direct, vivant et relationnel avec l'œuvre et son

¹⁹¹ Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), département des Estampes et de la photographie, fonds Noir Limite, cote Z139(8), *Compte-rendu du conseil d'administration du 25 avril 1986*, rédigé par Yves Trémorin.

¹⁹² LAPEYRERE M.-L., *Noir limite*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁹³ LAPEYRERE M.-L., *Noir limite*, *op. cit.*, Annexes, tome II, p. 46 : Jean-Claude Béléguou, propos recueillis à Sausseuzemare le 30 mai 1999.

public. Dès lors, il s'agit pour Noir Limite de « mettre en évidence le lien privilégié entre le corps et la photographie », ce « corps à corps » entre l'artiste et son œuvre¹⁹⁴.

Les performances contribuent ainsi à une redéfinition de la figure du photographe : celui-ci n'apparaît plus comme une présence anonyme dissimulée derrière les images, mais comme un artiste doté d'une personnalité et d'une identité reconnaissables. Florence Chevallier évoque précisément la nécessité de « mettre à nu la photographie dans une nouvelle dimension où le photographe ne se cache plus mais s'affirme dans son rapport passionnel à la photographie »¹⁹⁵. Cette posture s'inscrit plus largement dans un contexte artistique où l'image publique de l'artiste et la construction d'une identité singulière deviennent indissociables de la création elle-même : « l'invention en art ne va plus être simplement plastique, mais aussi biographique, identitaire »¹⁹⁶. C'est particulièrement le cas pour le groupe Noir Limite, dont la création et les manifestations répondent à la volonté des photographes de se construire une identité collective et une forme d'appartenance au sein d'un milieu photographique dans lequel ils peinent à trouver leur place.

Exposer et performer la photographie : une expérience théâtralisée du médium

« Révéler la part de rituel et de mystère de la chambre noire. Pousser les limites du format jusqu'au spectaculaire. Pousser les limites de l'intime et secret travail de laboratoire jusqu'au théâtral, c'est-à-dire le jeu, le risque, en direct devant et pour un public. S'étonner pour une lente et fascinante apparition de l'image photographique sur le papier. Rétablir la durée essentielle de l'élaboration photographique, ses étapes, mettre en évidence le lien privilégié entre le corps et la photographie : leur corps à corps. Mettre à

¹⁹⁴ Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), département des Estampes et de la photographie, fonds Noir Limite, cote Z139(4), *Spectacle-performance au Centre culturel Marc Sangnier, Mont-Saint-Aignan, 24 janvier 1986. J.-C. Bélégu, le 8 mars 1986.*

¹⁹⁵ Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), département des Estampes et de la photographie, fonds Noir Limite, cote Z139(4), *Spectacle-performance au Centre culturel Marc Sangnier, Mont-Saint-Aignan, 24 janvier 1986. F. Chevallier.*

¹⁹⁶ HEINICH N., *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck (Klincksieck Études), 1996, p. 53.

nu la photographie dans une nouvelle dimension où le photographe ne se cache plus mais s'affirme dans son rapport passionnel à la photographie », Florence Chevallier¹⁹⁷.

Véritables cérémonials photographiques, les performances de Mont-Saint-Aignan (1986) et de Graille (1989) ont pour objectif la ritualisation d'un processus photographique : la révélation des images dans le laboratoire. Il s'agit, comme le souligne Florence Chevallier, de « révéler la part de rituel et de mystère de la chambre noire »¹⁹⁸. Cette approche s'inscrit plus largement dans le parcours de Florence Chevallier, dont la démarche artistique entretient dès ses débuts un lien étroit avec le théâtre. Dans le cadre de sa formation théâtrale, celle-ci développe un travail performatif autour du laboratoire photographique, notamment dans le cadre d'un *one-woman show* intitulé *Révélation*. La mise en scène repose sur un dispositif symbolique d'apparition. Florence Chevallier y reconstitue un laboratoire argentique miniature dans lequel le portrait se révèle sous lumière inactinique devant l'audience, tandis que des projections photographiques sur voiles confèrent à la performance une dimension proche de l'installation.

De la même manière que Florence Chevallier inscrit sa pratique photographique dans une proximité avec le théâtre, les performances de Noir Limite relèvent elles aussi d'une logique intrinsèquement théâtrale. La révélation de l'image, envisagée dans sa temporalité comme dans sa spatialité, se déploie dans une mise en scène au vocabulaire théâtral – pendrillons, éclairage inactinique, diffusion sonore mêlant musique et texte enregistré. Le protocole de la performance, tel qu'il est conservé dans les archives du groupe, adopte par ailleurs une forme proche du découpage dramaturgique : succession de séquences,

¹⁹⁷ Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), département des Estampes et de la photographie, fonds Noir Limite, cote Z139(4), *Spectacle-performance au Centre culturel Marc Sangnier, Mont-Saint-Aignan, 24 janvier 1986. F. Chevallier.*

¹⁹⁸ Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), département des Estampes et de la photographie, fonds Noir Limite, cote Z139(4), *Spectacle-performance au Centre culturel Marc Sangnier, Mont-Saint-Aignan, 24 janvier 1986. F. Chevallier.*

indications d'entrées et de gestes, articulation de temps forts et de silences¹⁹⁹. Les photographes y apparaissent comme les protagonistes d'une action réglée, inscrite dans une progression presque narrative. Pour Florence Chevallier, cette articulation ne fait pas de doute : la photographie est intrinsèquement liée au théâtre et à sa mise en scène²⁰⁰.

Au cours de ces performances théâtralisées, le groupe cherche à mettre en scène la dimension « mystique » de son travail photographique²⁰¹. L'apparition de l'image n'est plus seulement un résultat technique, mais un moment investi d'une valeur sacrée. L'acte photographique acquiert ainsi un caractère quasi liturgique, où la révélation de l'image, lente et incertaine, évoque une révélation surnaturelle. Cette sacralisation est renforcée à la fois par le cadre des interventions – particulièrement dans le cas de la performance de Graville, réalisée dans le chœur d'une église – et par la structure même des performances, qui empruntent au registre cérémoniel religieux. L'organisation des gestes, leur répétition et leur codification, ainsi que l'environnement sonore mêlant chants grégoriens et lectures de textes, contribuent à installer une atmosphère de rite collectif. Cette dimension rituelle est régulièrement relevée par les artistes eux-mêmes, qui évoquent, à propos de leurs performances, « quelque chose de l'ordre d'une liturgie »²⁰². Jean-Claude Bélégou décrit ainsi « la gestuelle, le risque, l'accomplissement d'un étrange rituel dansé, célébré dans l'intimité publique du noir salle – noire inactinique »²⁰³.

¹⁹⁹ Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), département des Estampes et de la photographie, fonds Noir Limite, cote Z139(4), *Spectacle-performance au Centre culturel Marc Sangnier, Mont-Saint-Aignan, 24 janvier 1986*.

²⁰⁰ Florence Chevallier, entretien du 14 novembre 2025 ; Annexe 1, p. 105, l. 11-12. – La question des relations entre théâtralité, scénographie et exposition constitue un champ de réflexion à part entière, dépassant le cadre du présent mémoire. Voir notamment : LYONNAIS M., *Du théâtre au musée : la scénographie et l'exposition*, Thèse de doctorat, Université de Grenoble, 2014.

²⁰¹ LAPEYRERE M.-L., *Noir limite, op. cit.*, p. 27.

²⁰² Florence Chevallier, entretien du 14 novembre 2025 ; Annexe 1, p. 103, l. 23-24.

²⁰³ Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), département des Estampes et de la photographie, fonds Noir Limite, cote Z139(4), *Spectacle-performance au Centre culturel Marc Sangnier, Mont-Saint-Aignan, 24 janvier 1986. J.-C. Bélégou, le 8 mars 1986*.

Sans revendiquer une filiation directe avec l'actionnisme viennois, les membres de Noir Limite reconnaissent néanmoins une proximité avec certaines de ses démarches, notamment dans l'inscription du geste dans une forme de rituel et dans l'usage du corps comme médium²⁰⁴. Toutefois, cette proximité se distingue nettement par ses intentions : il ne s'agit pas ici de violence et de provocation, mais de la volonté de conférer à l'acte photographique une valeur sacrée.

À travers ses diverses interventions – expositions, performances, installations multimédias – Noir Limite développe une approche hybride de l'exposition du médium photographique. Le groupe se crée ainsi une trajectoire singulière au sein d'un milieu photographique encore largement conformiste. Comme souligné dans les archives, Noir Limite « s'est bâti une histoire originale dans un milieu, la photographie, où on n'est guère habitué aux groupes d'artistes »²⁰⁵.

4.2. *Au-delà des frontières du white cube : vers une expérience située de la photographie*

« L'histoire qui reste à faire, c'est la prise en considération du lieu (l'architecture) dans lequel une œuvre échoue (se fait) comme partie intégrale de l'œuvre en question et de toutes les conséquences qu'une telle appartenance implique. »²⁰⁶

Il convient désormais d'aborder un aspect jusqu'ici peu développé de l'analyse des interventions de Noir Limite : celui de l'espace d'exposition. À ce propos, l'artiste

²⁰⁴ Florence Chevallier, entretien du 14 novembre 2025 ; Annexe 1, p. 103, l. 23-25. L'actionnisme viennois désigne un ensemble de pratiques performatives développées en Autriche dans les années 1960. Héritier des avant-gardes et des happenings, ce mouvement place le corps et le rituel au centre de leur pratique, à travers des actions souvent marquées par la violence, la transgression et une dimension sacrificielle ou liturgique (« Actionnisme viennois », *Encyclopædia Universalis*. Disponible sur Internet : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/actionnisme-viennois/>).

²⁰⁵ Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), département des Estampes et de la photographie, fonds Noir Limite, cote Z139(1), *Noir Limite – Conférence de presse du vendredi 11 décembre 1987*.

²⁰⁶ BUREN D., *Notes sur le travail par rapport aux lieux où il s'inscrit, prises entre 1967 et 1975 et dont certaines sont spécialement récapitulées ici*, Genève, A. von Fürstenberg, 1976, p. 1.

conceptuel Daniel Buren constate que, depuis la Renaissance, l'histoire de l'art s'est concentrée sur l'architecture interne de l'œuvre – sa composition, son contenu, son « cadre interne » – en occultant l'architecture dans laquelle elle se déploie. L'œuvre est alors pensée comme autonome, « parlant d'elle-même », indépendamment du lieu où elle s'inscrit. Pourtant, elle n'existe jamais en dehors de ce contexte²⁰⁷. Souvent perçu comme secondaire ou neutre, l'espace s'avère en réalité déterminant dans la compréhension des dispositifs mis en place par les artistes, dans la mesure où son choix participe pleinement de leur démarche artistique. Comme le propose Jean Davallon, il s'agit désormais de penser l'exposition comme un « média fondé sur l'espace », dont l'agencement et la disposition produisent eux-mêmes de la signification²⁰⁸.

Le patrimoine au service de l'expérience photographique

Les interventions de Noir Limite accordent une attention particulière au lieu investi, conçu non comme un simple contenant, mais comme un agent actif du dispositif. Les archives du groupe soulignent ainsi que « les interventions doivent être adaptées ou créées en fonction des lieux, de leurs topographies, de leurs moyens, et de leurs marques »²⁰⁹. Cette logique est particulièrement visible dans l'exposition *La Mort* au Havre (1991) et dans la performance de Graville (1989).

La Mort – Anciens abattoirs du Havre (1991)

L'exposition *La Mort*, présentée en 1991 dans les anciens abattoirs du Havre, constitue sans doute l'exemple le plus juste par rapport à la démarche du groupe²¹⁰. Conçu par l'architecte Auguste Perret, le bâtiment désaffecté se caractérise par une architecture monumentale de béton armé. L'exposition prend place dans la vaste halle du marché aux bestiaux, où les animaux étaient autrefois rassemblés avant

²⁰⁷ BUREN D., « Function of Architecture », *The Brooklyn Rail*, Critics Page, mai 2024.

²⁰⁸ DAVALLON J., « Le pouvoir sémiotique de l'espace », *op. cit.*, p. 38.

²⁰⁹ Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), département des Estampes et de la photographie, fonds Noir Limite, cote Z139(8), *Performances Noir Limite*.

²¹⁰ Aucune vue de l'exposition n'a été conservée. En revanche, une vidéo tournée lors du vernissage est disponible en ligne : <https://vimeo.com/161900123>.

l'abattage. Surnommé « la cathédrale »²¹¹, le lieu emprunte directement au vocabulaire de l'architecture religieuse tout en conservant son caractère industriel. Des poutres de béton culminent à plus de quinze mètres de hauteur et des verrières baignent l'espace de lumière, lui conférant une dimension quasi sacrée. Cette ambivalence entre espace de mort et espace sacré est par ailleurs largement reprise dans les discours critiques produits autour de l'exposition. Jacques Henric évoque ainsi « le lieu du crime » situé « entre 'abattoirs' et 'cathédrale' », « le lieu où les corps tombent, confondu avec le lieu où les corps ascensionnent ; où les corps de *pourriture* se transmuent en corps de *gloire*, en corps de *résurrection* »²¹².



Vue du marché aux bestiaux, anciens abattoirs du Havre, Auguste Perret © Inventaire Normandie – Région Normandie.



Vue du marché aux bestiaux, anciens abattoirs du Havre, Auguste Perret © Le Havre Seine Patrimoine.

²¹¹ Florence Chevallier, entretien du 14 novembre 2025 ; Annexe 1, p. 104, l. 4.

²¹² Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), département des Estampes et de la photographie, fonds Noir Limite, cote Z139(8), Jacques Henric, *Le trio infernal*.

La violence inhérente au lieu entre en résonance directe avec le sujet même de l'exposition : la mort. En effet, les œuvres de cette deuxième série photographique de *Noir Limite*, conçue comme une « tragédie en trois actes »²¹³, développent trois approches distinctes de cette thématique. Jean-Claude Bélégou développe une approche marquée par la décomposition des corps et l'altération de la matière photographique elle-même. Florence Chevallier se met en scène dans une mort théâtralisée, empreinte d'une esthétique « kitsch ». Yves Trémorin adopte enfin une vision plus contemplative, à travers des images crépusculaires où la mort apparaît comme un état de réconciliation et de sérénité²¹⁴.

Noir Limite choisit de préserver l'état brut et dégradé du bâtiment. Les archives mentionnent « de la mousse par terre », « du caca d'oiseau » et des vitres brisées, qu'il est décidé de conserver afin de « garder le lieu dans son esprit »²¹⁵. La froideur des anciens abattoirs est aussi régulièrement soulignée. Un article de presse décrit ainsi le lieu comme un espace « froid comme une morgue », où, « après des générations de vaches et de moutons, c'est à nous de regarder ici la mort en face »²¹⁶. Tous ces détails non négligeables ne peuvent que conditionner le public et renforcer l'impact des images.

L'exposition ne cherche donc ni à neutraliser ni à effacer l'identité du site, mais au contraire à l'investir pleinement, dans toute sa violence. Ainsi, les photographies de grand format, suspendues à des câbles d'acier tendus entre les

²¹³ Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), département des Estampes et de la photographie, fonds *Noir Limite*, cote Z139(11).

²¹⁴ Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), département des Estampes et de la photographie, fonds *Noir Limite*, cote Z139(11).

²¹⁵ Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), département des Estampes et de la photographie, fonds *Noir Limite*, cote Z139(8), *Compte rendu Noir Limite 13-14-15 octobre 1990, Exposition Noir Limite aux Abattoirs du Havre*.

²¹⁶ Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), département des Estampes et de la photographie, fonds *Noir Limite*, cote Z139(1), 22 mars 1991, Le Havre, *Noir Limite aux abattoirs*, La Mort, article de presse, *D'Estuaire, Arts et Spectacles*.

piliers, occupent l'espace plutôt qu'elles ne s'accrochent aux murs²¹⁷. Ce dispositif inscrit les œuvres dans un dialogue direct avec l'architecture.

Performance de Graville (1989)

En référence aux performances de *Noir Limite*, Florence Chevallier évoque le choix de lieux considérés comme « sacrés »²¹⁸. Dans le cas de la performance réalisée à l'abbaye de Graville en 1989, le choix du site participe pleinement de la volonté des artistes de ritualiser l'acte photographique et de lui conférer une dimension quasi sacrée. La performance prend place dans le chœur de l'église, espace central de la liturgie catholique situé à l'extrémité de la nef, « où se déroulent les cérémonies autour de l'autel et où se tiennent le clergé et les chantres qui participent à la célébration liturgique »²¹⁹. Bien que désacralisé et en restauration au moment de la manifestation, le lieu conserve une forte mémoire spirituelle.



Vue axiale de l'ancien prieuré de Graville – Le Havre, France © Ministère de la Culture, 1993.

L'architecture du chœur joue un rôle essentiel dans le dispositif imaginé par le groupe. Reconstitué à l'époque gothique, il se caractérise par sa verticalité, ses

²¹⁷ Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), département des Estampes et de la photographie, fonds *Noir Limite*, cote Z139(8), *Exposition La Mort*, *Noir Limite aux abattoirs*.

²¹⁸ Florence Chevallier, entretien du 14 novembre 2025 ; Annexe 1, p. 103, l. 25.

²¹⁹ Dictionnaire Larousse : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ch%C5%93ur/15571>.

voûtes élevées et la monumentalité de ses volumes. Cette recherche de verticalité entre en résonance avec les immenses bandes photographiques déployées le long des murs, qui épousent l'architecture du lieu. En outre, le caractère sacré du lieu renforce la dimension rituelle de la performance²²⁰. Ici, l'acte de révélation des images tend à se substituer symboliquement au rite liturgique : les photographes occupent temporairement la place traditionnellement dévolue au célébrant, tandis que l'apparition progressive des images s'apparente à une apparition divine. Les combinaisons blanches portées par les artistes accentuent d'ailleurs ce parallèle, évoquant à la fois la tenue du laborantin photographique et les vêtements liturgiques du prêtre. Enfin, la bande sonore mêlant musique alternative et chants grégoriens renforce encore cette dimension liturgique.



Noir Limite, vue de la performance à l'abbaye de Graille, Le Havre, 30 juin – 1^{er} juillet 1989

© www.laphotographiecontemporaine.fr

Cette manière d'investir un espace religieux par une installation contemporaine peut être rapprochée, dans une certaine mesure, de démarches plus récentes comme *City of Refuge III* de Berlinde De Bruyckere, conçue en 2024 pour l'abbaye San Giorgio Maggiore à Venise²²¹. L'exposition de ses *Arcangelo* est pensée en relation

²²⁰ LAPEYRERE M.-L., *Noir limite*, op. cit., p. 28

²²¹ Vidéo de l'exposition *Berlinde De Bruyckere. City of Refuge III*, Abbazia di San Giorgio Maggiore, Venise (60^e Exposition internationale d'art – La Biennale de Venise, 2024), mise en ligne par Hauser & Wirth, <https://www.youtube.com/watch?v=SveMgFKB-fU> (consultée le 10 mai 2026).

directe avec « l'architecture monumentale, la fonction, le symbolisme et l'histoire » du lieu de culte²²². Les thématiques développées par l'artiste – la vie et la mort, Éros et Thanatos, le corps souffrant, la spiritualité – entrent d'ailleurs en résonance avec celles explorées par Noir Limite²²³.



Vues d'installation, Berlinde de Bruyckere. City of Refuge III, Abbazia di San Giorgio Maggiore, Venise, Italie, 2024. 60^e Exposition internationale d'art – La Biennale de Venise © Mirjam Devriendt, Hauser & Wirth.

De la même manière que De Bruyckere déploie ses installations sculpturales en dialogue avec l'espace sacré, Noir Limite étend la photographie à l'échelle architecturale. Les grands formats, le déploiement physique des images et les interventions directes sur la matière photographique confèrent à la photographie

²²² <https://www.hauserwirth.com/news/berlinde-de-bruyckere-at-the-abbazia-di-san-giorgio-maggiore-in-venice/>.

²²³ <https://www.hauserwirth.com/news/berlinde-de-bruyckere-at-the-abbazia-di-san-giorgio-maggiore-in-venice/>.

une présence quasi sculpturale, inscrite dans cette volonté de produire une « autre corporalité de la photographie »²²⁴.

Noir Limite au Grand Magasin – Espace Monoprix (1991-1992)

L'exposition *Noir Limite au Grand Magasin*, présentée à l'Espace Monoprix de Rennes du 4 décembre 1991 au 4 janvier 1992, mérite également d'être mentionnée. Elle prend place dans les 1000m² désaffectés du deuxième étage d'un ancien supermarché. L'exposition réunit les deux principales séries du groupe, le *Corps à Corps* et *La Mort*, soit 111 photographies au total, déployées selon des formats variés²²⁵.

Bien qu'architecturalement moins spectaculaire que les précédents sites investis par le groupe, le choix du lieu s'inscrit néanmoins dans une réflexion sur l'exposition hors des espaces traditionnels de l'art. Aucune vue de l'Espace Monoprix n'ayant été retrouvée, sa configuration est connue à travers les descriptions des artistes, qui évoquent notamment « ascenseur, escalator, architecture années 20, grande vitrine sur la rue, piliers espacés ». Le groupe insiste alors sur la nécessité de « préserver le lieu et sa spécificité », en conservant notamment la transparence de la vitrine et en déployant les œuvres selon la structure architecturale existante²²⁶.

Située entre les interventions monumentales aux abattoirs du Havre et de l'abbaye de Graille et les expositions plus conventionnelles en galerie, l'exposition *Noir Limite au Grand Magasin* marque une étape de transition dans la pratique du groupe. Elle annonce en effet un recentrage progressif vers des dispositifs plus proches du *white cube*, qui deviendront ensuite majoritaires dans les expositions de *Noir Limite* et de ses membres.

²²⁴ LAPEYRERE M.-L., *Noir limite, op. cit.*, Annexes, tome II, p. 46 : Jean-Claude Bélégou, propos recueillis à Sausseuzemare le 30 mai 1999.

²²⁵ Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), département des Estampes et de la photographie, fonds *Noir Limite*, cote Z139(8), *Noir Limite au Grand Magasin*.

²²⁶ Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), département des Estampes et de la photographie, fonds *Noir Limite*, cote Z139(8), *Compte-rendu du Conseil d'Administration du 8, 9 et 10 novembre 1991*.



Planche-contact, *Reproduction expositions, Festival Tragique et Tragédie*, Évreux, 28 février 1990
© Jean-Claude Bélégou.

De l'image reproductible à une expérience située de la photographie

Pour Daniel Buren, l'œuvre ne peut être dissociée du lieu dans lequel elle s'inscrit : elle existe à travers lui, et se trouve conditionnée par ses propriétés spatiales et institutionnelles. Cette relation au site implique une transformation du statut même de l'œuvre. Celle-ci ne se définit plus comme un objet destiné à la conservation ou à la permanence, mais comme un événement situé, susceptible de disparaître une fois son dispositif achevé. Cette dimension éphémère remet ainsi en cause l'idéologie traditionnelle de l'œuvre comme « immortelle » et « indestructible »²²⁷. Dans cette perspective, une question s'impose : qu'en est-il de la photographie ?

Par nature, la photographie se caractérise par sa reproductibilité technique. Walter Benjamin montre à ce propos que l'invention de la photographie puis du cinéma, en rendant possible la reproduction massive des œuvres d'art, a profondément transformé le statut de celles-ci, précipitant le déclin de « l'aura ». Selon lui, « ce

²²⁷ BUREN D., « Function of Architecture ».

qui disparaît quand une machine reproduit une œuvre d'art, est précisément son aura »²²⁸. Benjamin définit cette notion d'aura comme « l'unicité d'une œuvre dans son espace-temps »²²⁹, soit « l'ici et maintenant de l'œuvre d'art – le caractère absolument unique de son existence, au lieu même où elle se trouve »²³⁰. La photographie s'est ainsi longtemps trouvée en tension avec une conception traditionnelle de l'œuvre d'art fondée sur l'unicité et la rareté. Michel Melot rappelle à ce titre que « pour entrer dans le marché de l'art, un objet doit être unique ou, à défaut d'être unique, il doit être rare »²³¹. Il souligne également qu'un « artiste qui souhaiterait se mettre en condition de produire des objets d'art [...] [devrait] faire en sorte de différencier ou de limiter ses épreuves pour les assimiler à des objets rares et uniques »²³².

Cette remise en question de l'unicité de l'œuvre par la reproductibilité technique a conduit, dans le champ de l'art contemporain, à de nouvelles formes d'ancrage spatial de l'œuvre. Dans cette perspective, il convient de mobiliser la notion de *site-specificity* (« unicité du site »), développée par Thomas Elsaesser pour désigner des œuvres pensées en relation directe avec un site donné. Elsaesser rappelle qu'avant la modernité, les images occidentales étaient largement conçues pour des lieux spécifiques : fresques, retables ou peintures murales entretenaient un rapport direct avec l'architecture et les usages rituels des espaces qui les accueillaien²³³. Avec la Renaissance et la généralisation de la peinture de chevalet puis des techniques modernes de reproduction, l'image devient mobile, transportable et circulante²³⁴. En s'appuyant notamment sur les œuvres de Bill Viola, Elsaesser montre que l'art vidéo et les installations contemporaines

²²⁸ BENJAMIN W., *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. F. JOLY, préf. A. DE BAECQUE, Paris, Éditions Payot & Rivages (Petite Bibliothèque Payot), 2013, p. 14.

²²⁹ BENJAMIN W., *L'œuvre d'art*, *op. cit.*, p. 17.

²³⁰ BENJAMIN W., *L'œuvre d'art*, *op. cit.*, p. 43.

²³¹ MELOT M., « La notion d'originalité et son importance dans la définition des objets d'art », in MOULIN R. (éd.), *Sociologie de l'art*, Paris, L'Harmattan (Logiques sociales), 1999, p. 191-202, p. 193.

²³² MELOT M., « La notion d'originalité », *op. cit.*, p. 195.

²³³ ELSAESSER T. « Media Archeology as Symptom », *New Review of Film and Television Studies*, 14/2, 2016, p. 181-215, p. 198.

²³⁴ ELSAESSER T. « Media Archeology », *op. cit.*

réintroduisent aujourd'hui cette dimension perdue de *site-specificity*. Il affirme ainsi que « l'art contemporain a redécouvert la valeur esthétique singulière du lieu et de l'unicité du site, que les artistes avaient sacrifiée au moment où les images se sont sécularisées et où les exigences du marché ont rendu nécessaire leur mobilité »²³⁵.

Cette redécouverte de la valeur esthétique du lieu et de la *site-specificity* dans l'art contemporain fait écho aux notions de *poor image* et *rich image* développées par Hito Steyerl. On observe en effet un déplacement des images reproductibles, circulantes et accessibles – les *poor images* – vers des formes d'images situées, intégrées à des dispositifs d'exposition élaborés, relevant de ce que Steyerl qualifie de *rich images*. À la logique d'accessibilité et de diffusion se substituent ainsi des régimes d'unicité et de rareté²³⁶.

Ces réflexions entrent directement en résonance avec les expérimentations menées par Noir Limite. Les dispositifs développés par Jean-Claude Bélégou, Florence Chevallier et Yves Trémorin peuvent être compris comme une tentative de répondre à cette condition reproductible de l'image photographique. À travers leurs performances et leurs installations, les artistes déplacent la photographie du statut d'image reproductible ou de *poor image* vers celui d'expérience située. Les œuvres prennent désormais sens dans un dispositif spatial et temporel précis, dans un « ici et maintenant »²³⁷. Les performances de Mont-Saint-Aignan (1986) ou de Gravelle (1989), tout comme l'exposition *La Mort* aux abattoirs du Havre, produisent ainsi des situations éphémères et difficilement reproductibles, conférant aux œuvres une nouvelle « aura ».

²³⁵ ELSAESSER T. « Media Archeology », *op. cit.*, p. 199.

²³⁶ STEYERL H., « In Defense of the Poor Image », *e-flux*, 10, 2009. Disponible sur Internet : <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image>.

²³⁷ BENJAMIN W., *L'œuvre d'art*, *op. cit.*, p. 43.

5. Conclusion

Le présent mémoire s'est construit à partir de la problématique suivante : dans quelle mesure et de quelle manière les interventions du groupe Noir Limite contribuent-elles à la réinvention de l'exposition photographique ? Pour y répondre, l'analyse a été structurée en trois temps. La première partie a été consacrée au groupe Noir Limite, du point de vue de l'histoire de l'art : son émergence dans le contexte artistique et socio-culturel des années 1980-1990, le parcours de ses trois membres, ainsi que les fondements théoriques et esthétiques qui ont structuré leur démarche. Cette partie a permis de poser les bases nécessaires à la compréhension de leurs interventions.

La deuxième partie a quant à elle été consacrée au champ de l'exposition photographique. À partir des travaux d'Olivier Lugon, il a été possible de restituer, de manière synthétique, les principales évolutions de l'exposition de la photographie. Cette étude historique a mis en évidence l'existence de deux tendances. D'une part, un modèle d'accrochage traditionnel popularisé par le Museum of Modern Art de New York, et théorisé à posteriori sous la notion de *white cube* : il repose sur un accrochage frontal et linéaire, dans un espace aseptisé, qui tend à isoler l'image et à produire un rapport contemplatif à l'œuvre. D'autre part, cette même étude révèle l'existence de formes alternatives de l'exposition photographique, portées notamment par les avant-gardes, qui ont contribué à l'émergence de nouveaux régimes de perception de la photographie. Cette mise en perspective a permis, dans la dernière partie de ce mémoire, de situer Noir Limite dans cette histoire complexe, et non-linéaire, de l'exposition de la photographie.

L'analyse a montré que les interventions de Noir Limite s'inscrivent dans une démarche volontaire de renouvellement des formes de l'exposition photographique. Refusant les conventions muséales du *white cube* et les logiques d'exposition héritées du modèle documentaire, les photographes de Noir Limite investissent l'exposition pour se démarquer de la scène photographique contemporaine. N'évoluant pas dans le milieu des galeries, et fonctionnant en quasi-autarcie, les artistes ouvrent la voie à une liberté totale dans la conception de leurs interventions.

Cette liberté se traduit notamment par un déplacement hors des cadres normatifs du musée et de la galerie, au profit d'interventions situées dans de nouveaux contextes institutionnels et patrimoniaux. Noir Limite investit ainsi des espaces chargés d'histoire et de symbolique, qui participent pleinement de leur démarche artistique – voire la conditionnent. À travers ce dialogue entre photographie et patrimoine, l'exposition devient une expérience située, indissociable de son contexte. Chaque intervention acquiert alors une forme d'unicité qui entre en tension avec l'idée d'une photographie définie – et souvent dévalorisée – par sa reproductibilité technique et sa capacité de circulation.

Noir Limite propose ainsi une photographie ancrée dans un *ici* et dans un *maintenant*. Par le recours à la performance, les photographes confèrent au médium une nouvelle temporalité. L'enjeu, pour les artistes, consiste à déplacer l'exposition photographique d'un régime de contemplation passive à celui d'une perception « vivante » du médium, inscrite dans la durée. Cette démarche est d'autant plus singulière que les artistes donnent à voir – et ritualisent – le processus même de révélation des images, donnant accès à une dimension du travail photographique habituellement tenue hors champ. Les artistes mettent ainsi en scène la dimension « mystique » de la pratique photographique, conférant au processus de révélation une portée quasi sacrée. Nous pouvons y voir une volonté d'élever la photographie du statut d'image à celui d'œuvre d'art et, par conséquent, de conférer au photographe l'aura d'un performeur, d'un magicien, voire d'un « génie ».

Enfin, en se revendiquant « groupe artistique », Noir Limite ouvre la voie à un décroisement des pratiques. Ses expositions adoptent des formes hybrides, à la croisée de la photographie, des nouveaux médias, de la performance et du théâtre. Ses membres proposent ainsi une approche résolument contemporaine – et non-conformiste – de l'exposition photographique, qui les situe en marge des pratiques et institutions contemporaines.

Cette étude ouvre enfin plusieurs pistes de réflexion qui dépassent le seul cadre de Noir Limite et qu'il conviendrait d'approfondir dans des recherches ultérieures. Une première série d'interrogations concerne l'héritage des pratiques du groupe. Dans quelle mesure sa démarche a-t-elle trouvé des prolongements après 1993 ? Peut-on identifier des initiatives contemporaines développant des formes

d'exposition aussi radicales que celles de Noir Limite ? À l'instar de l'exposition de Berlinde de Bruyckere à la Biennale de Venise de 2024, quelles autres pratiques artistiques contemporaines prolongent aujourd'hui cette réinvention de l'exposition ?

Une autre réflexion, déjà esquissée et problématisée à la fin de la partie 2.1., concerne la reconnaissance de la photographie en tant qu'art. Les pratiques de Noir Limite s'inscrivent dans une volonté explicite de se démarquer des logiques d'exposition héritées du modèle documentaire, encore très présentes dans les années 1980 et largement structurantes dans les institutions contemporaines. Or, bien que la photographie semble aujourd'hui pleinement reconnue comme médium artistique, celle-ci continue d'être exposée selon des codes issus du documentaire. Cette persistance conduit à interroger le degré réel de cette reconnaissance : peut-on considérer la photographie pleinement légitimée comme art dès lors que la photographie dite *artistique* est encore si fréquemment exposée comme un objet documentaire ?

Enfin, les enjeux soulevés par ce mémoire invitent aussi à interroger le rôle et la marge d'action des différents acteurs de l'exposition photographique. Si les avant-gardes comme le groupe Noir Limite ont montré que l'artiste pouvait investir l'exposition comme un espace de création à part entière, la question demeure ouverte quant à la place du commissaire d'exposition – ou curateur – et du scénographe dans ce champ de production. La liberté scénographique est-elle intrinsèquement liée à l'autorité de l'artiste, ou peut-elle être revendiquée par d'autres acteurs de l'exposition ? Autrement dit, l'artiste est-il le seul à pouvoir légitimer une approche expérimentale de l'exposition ? Il s'agirait dès lors d'élargir l'analyse à une approche socio-historique des pratiques curatoriales dans le champ de la photographie, en interrogeant l'autorité et la liberté créative de ces différents acteurs. Une telle approche pourrait notamment s'appuyer sur des entretiens avec des artistes-photographes, des curateur·ices et des scénographes, afin de mieux comprendre leur conception de l'exposition, leurs marges de manœuvre et les

contraintes institutionnelles qui structurent la production des expositions photographiques contemporaines²³⁸.

²³⁸ Pour une réflexion sur les acteurs de l'exposition, les pratiques curatoriales et les enjeux institutionnels de la mise en exposition de l'art contemporain, voir également : POINSOT J.-M., *Notes sur l'exposition et ses acteurs*, Paris, Hermann (Grands critiques), 2023. De même, voir : BAWIN J., *L'Artiste commissaire*, *op. cit.*

Bibliographie

Exposition et exhibition design

- ALTSHULER B., *The Avant-Garde in Exhibition : New Art in the 20th Century*, Berkeley, University of California Press, 1998.
- ALTSHULER B. (éd.), *Exhibitions That Made Art History, Volume I : 1863-1959, Salon to Biennial*, Londres, New York, Phaidon, 2013.
- ALTSHULER B. (éd.), *Exhibitions That Made Art History, Volume II : 1962-2002, Biennials and Beyond*, Londres, New York, Phaidon, 2013.
- BAWIN J., *L'Artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014.
- BUREN D., « Function of Architecture », *The Brooklyn Rail*, Critics Page, mai 2024.
- BUREN D., *Notes sur le travail par rapport aux lieux où il s'inscrit, prises entre 1967 et 1975 et dont certaines sont spécialement récapitulées ici*, Genève, A. von Fürstenberg, 1976.
- CAMERON D., « A Viewpoint : the Museum as a Communication System and Implications for Museum Education », *Curator* 11, 1968, p. 33-40.
- CARRIER D., *Museum Skepticism. A History of the Display of Art in Public Galleries*, Durham, Duke University Press, 2006.
- CHAUMIER S., *Traité d'expologie. Les écritures de l'exposition*, Paris, La documentation française (Musées-Monde), 2012.
- DAVALLON J., « Le pouvoir sémiotique de l'espace : Vers une nouvelle conception de l'exposition ? », *Hermès*, 61/3, Paris, 1988, p. 38-44. Disponible sur Internet : <https://doi.org/10.3917/herm.061.0038> (consultation avril 2026).
- DAVALLON J., *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan (Communication et civilisation), 1999.
- DESVALLEES A., MAIRESSE F., *Concepts clés de muséologie*, Malakoff, Armand Colin ICOM, 2010.

- FILIPOVIC E., « The Global White Cube », *OnCurating*, 22, 2014. Disponible sur Internet : <https://www.on-curating.org/issue-22-43/the-global-white-cube.html> (consultation mai 2026).
- GLICENSTEIN J., *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, Presses universitaires de France (Lignes d'art), 2009.
- GLICENSTEIN J., *L'Invention du curateur*, Paris, Presses universitaires de France, 2015.
- GOB A., DROUGUET N., *La muséologie : histoire, développements, enjeux actuels*, Malakoff, Armand Colin (Collection U), 2021.
- GREENBERG R., FERGUSON B.-W., NAIRNE S., *Thinking about Exhibitions*, Londres, Routledge, 1996.
- HEINICH N., *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck (Klincksieck Études), 1996.
- ISOLSOBE I., « Cours de théâtristique générale », *Études littéraires*, 13/3, 1980, p. 413-435.
- KLONK C., *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven, Yale University Press, 2009.
- LAHUERTA C., « La scénographie d'exposition : l'espace de l'art entre mise en scène et mise en œuvre », *Figures de l'art. Revue d'études esthétiques*, 18, 2010, p. 13-19.
- LAHUERTA C., « (Ré)écrire l'exposition par sa scénographie », *Le Portique*, 30, 2013. Disponible sur Internet (mis en ligne : 1^{er} juillet 2015) : <https://doi.org/10.4000/leportique.2640> (consultation mars 2026).
- LYONNAIS M., *Du théâtre au musée : la scénographie et l'exposition*, Thèse de doctorat, Université de Grenoble, 2014.
- MAIRESSE F. (éd.), *Dictionnaire de muséologie*, Paris, Armand Colin/ICOM (Dictionnaire), 2022.
- MAIRESSE F., Zbyněk Z. Stránský et la muséologie : *Une anthologie*, Paris, Éditions L'Harmattan (Muséologies), 2019.
- MERLEAU-PONTY C., EZRATI J.-J., *L'exposition, théorie et pratique*, Paris, L'Harmattan (Patrimoine et sociétés), 2006.
- NEWHOUSE V., *Art and the Power of Placement*, New York, Monacelli Press, 2005.

- NOORDEGRAAF J., *Strategies of Display*, Rotterdam, Nai Publishers, 2004.
- OBRIST H.U., *A Brief History of Curating*, Berlin/Dijon, JRP Ringier, Les presses du réel (Documents), 2008.
- OBRIST H.U., *Les Voies du curating*, Paris, Éditions Manuella, 2015.
- O'DOHERTY B., *White cube : l'espace de la galerie et son idéologie*, trad. P. FALGUIERES, Paris, JRP Ringier (Lectures Maison Rouge), 2008.
- POINSOT J.-M., *Notes sur l'exposition et ses acteurs*, Paris, Hermann (Grands critiques), 2023.
- POINSOT J.-M., *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, Dijon, Les presses du réel, 2008.
- POLLET A., « La face cachée d'une institution : la photographie du MoMA (1940-1947) », in GISPERT M., MURPHY M. (éd.), *Voir, ne pas voir*, actes des journées d'étude, 4-5 juin 2021, Paris, HiCSA, Université Paris I Panthéon Sorbonne, p. 1-12. Disponible sur Internet : https://hic-sa.pantheonsorbonne.fr/sites/default/files/2023-09/voir_livre.pdf (consultation mai 2026).
- PUTNAM J., *Art and Artifact. The Museum as Medium*, Londres, Thames & Hudson, 2001.
- ROMAN M., *Habiter la scénographie : quand le display fait œuvre*, Paris, Manuella éditions, 2025.
- ROMAN M., *Habiter l'exposition : l'artiste et la scénographie*, Paris, Manuella éditions, 2020.
- SCENOGRAPHES (Association), *Projet d'exposition. Guide des bonnes pratiques*. Disponible sur Internet : <https://les-museographes.org/wp2/wp-content/uploads/2022/12/guide-des-bonnes-pratiques-association-Scenographes.pdf> (consultation mars 2026).
- SHEIKH S., « Positively White Cube Revisited », *e-flux*, 3, 2009. Disponible sur Internet : <https://www.e-flux.com/journal/03/68545/positively-white-cube-revisited> (consulté mai 2026).
- SOMPAIRAC A., *Paysages de l'exposition : spatialités et signification*, Genève, MétisPresses (VuesDensemble), 2025.

- SOMPAIRAC A., *Scénographie d'exposition : six perspectives critiques*, Genève, MétisPresses (VuesDensemble – Essais), 2016.
- SURGER A., *Scénographies du théâtre occidental*, Paris, Armand Colin (U lettres), 2017.
- SZEEMAN H., *Écrire les expositions*, Bruxelles, La Lettre volée (Le Couloir parallèle), 1996.
- VAN MENSCH P., *Vers une méthodologie de la muséologie*, trad. C. KUHN, Paris, L'Harmattan (Muséologies), 2020.
- VANRYB A.M., « La scénographie dans l'œuvre de Herbert Bayer : les expositions d'architecture, 1923-1938 », *Livraisons de l'histoire de l'architecture* 46, 2024. Disponible sur Internet : <https://journals.openedition.org/lha/11157> (consultation mai 2026).

Exposition photographique

- BAJAC Q., *L'image révélée, l'invention de la photographie*, Paris, Gallimard (Découvertes Gallimard. Arts, 414), 2001.
- BENJAMIN W., *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. F. JOLY, préf. A. DE BAECQUE, Paris, Éditions Payot & Rivages (Petite Bibliothèque Payot), 2013.
- BOULET L., « Exposer La Photographie », *Focales*, 7, 2023. Disponible sur Internet : <https://doi.org/10.4000/focales.1710> (consultation mai 2026).
- BUNNEL P.C., « Pictorial Photography », *Record of the Art Museum. Princeton University* 51/2, 1992, p. 11-16.
- COTY R., *Scénographie d'exposition : étude du medium photographique. Art et histoire de l'art* (2023), <hal. 04305669>. Disponible sur Internet : <https://hal.univ-lorraine.fr/hal-04305669v1> (consultation mars 2026).
- DAGHIGHIAN N., *Exposition de photographie*, Genève, Centre de la photographie Genève (Superscripte, 2), 2024.
- DEBLUË C.-L., LUGON O., « Introduction. Par-delà l'exposition de photographie », *Transbordeur*, 2, 2018, p. 6-15. Disponible sur Internet : <https://doi->

- org.ezproxy.univ-paris3.fr/10.4000/12gvv (consultation mars 2026).
- ELSAESSER T. « Media Archeology as Symptom », *New Review of Film and Television Studies*, 14/2, 2016, p. 181-215.
- GASSER M. « La percée du modernisme : les expositions photographiques en Suisse autour de 1930 », in LUGON O. (éd.), *Exposition et médias. Photographie, cinéma, télévision*, Lausanne, L'Âge d'homme (Histoire et esthétique du cinéma), 2012, p. 63-78.
- HAUS A., « Film und Foto, Stuttgart, 1929 », in FRIZOT M. (éd.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris, Bordas/Adam Biro, 1994, p. 456-473.
- HILLES J., « From vision to reality. György Kepes and the ethic of collaboration », *The February Journal* 5, 2025, p. 13-39.
- LUGON O. « Entre l'affiche et le monument, le photomural dans les années 1930 », in O. LUGON (éd.), *Exposition et médias. Photographie, cinéma, télévision*, Lausanne, L'Âge d'homme (Histoire et esthétique du cinéma), 2012, pp. 79-123.
- LUGON O., « 'Kodakoration'. Photographie et scénographie d'exposition autour de 1900 », *Études photographiques*, 16, 2005, p. 182-197.
- LUGON O., « L'exposition moderne de la photographie », in MOREL G. (éd.), *Les Espaces de l'image*, Montréal, Le Mois de la Photo à Montréal, 2009, p. 201-211, 269-279.
- LUGON O., « La photographie mise en espace. Les expositions didactiques en Allemagne (1920-1930) », *Études photographiques*, 5 1998, p. 1-13. Disponible sur Internet : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/168> (consultation avril 2026).
- LUGON O., « 'Musées sans murs' et document. La spatialisation de la photographie dans les expositions des années 1950 », *Revue de l'art*, 175/1, 2012, p. 27-35.
- LUGON O., GISINGER A., « 'L'espace est resté voyou' : Entretien avec Arno Gisinger », *Focales*, 4, 2020. Disponible sur Internet : <https://doi-org.ezproxy.univ-paris3.fr/10.4000/focales.990> (consultation mars 2026).

- MARTINEZ L., *Le rôle des expositions dans la valorisation de la photographie comme expression artistique en France de 1970 à 2005*, Thèse de doctorat, Université Toulouse 2 Le Mirail, 2011.
- MAURO A. (éd.), *Photoshow : Landmark Exhibitions that Defined the History of Photography*, Londres, Thames & Hudson, 2014.
- MELOT M., « La notion d'originalité et son importance dans la définition des objets d'art », in MOULIN R. (éd.), *Sociologie de l'art*, Paris, L'Harmattan (Logiques sociales), 1999, p. 191-202.
- MOON K., *George Walton, Designer and Architect*, Oxford, White Cockade Publishing, 1993.
- PHILLIPS C., « The Judgment Seat of Photography », *October*, 22, 1982, p. 27-63. Disponible sur Internet : <https://www.jstor.org/stable/778362> (consultation mai 2026).
- QUOI A. « 'Qu'est-ce que la photographie ?' Photo-conceptualisme et investigations d'un médium dans les années 1970 », in MOLDERINGS H., WEDEKIND G. (éd.), *L'évidence photographique. La conception positiviste de la photographie en question*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme (Passages, 23), 2009, p. 248-300.
- RASTENBERGER A.-K., SIKKING I. (éd.), *Why Exhibit ? Volume II : on Curating Photography*, Amsterdam, FW Books, 2024.
- ROBINSON H.P., *Pictorial Effect in Photography*, Londres : Piper & Carter, 1869.
- ROBITAILLE I.C., *Art contemporain et métamorphoses muséales. Transformations parisiennes et new-yorkaises dans les arts et l'institution muséale entre 1960 et 1977*, mémoire de maîtrise, Histoire de l'art, Faculté des Lettres, Université Laval, Québec, 2008. Disponible sur Internet : <https://corpus.ulaval.ca/jspui/bitstream/20.500.11794/20393/1/25688.pdf> (consultation mai 2026).
- RUBESSI C., « Display d'exposition et spatialisation de la photographie », *Focales*, 4, 2020. Disponible sur Internet : <https://doi.org/10.4000/focales.693> (consultation mars 2026).

- SAYAG A., LEMAGNY J.-C. (éd.), *L'invention d'un art : Cent-cinquantième anniversaire de la photographie*, Paris, Adam Biro/Centre Georges Pompidou, 1989.
- STEYERL H., « In Defense of the Poor Image », *e-flux*, 10, 2009. Disponible sur Internet : <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image> (consultation mai 2026).
- WEBER P., *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*, Paris, L'Harmattan (Histoire et idées des arts), 2003.

Noir Limite

- BELEGOU J.-C., *Note biographique*, s.d. Disponible sur Internet : www.belegou.org.
- BELEGOU J.-C., CHEVALLIER F., TREMORIN Y., *Corps à corps*, cat., Le Havre, 1988.
- BELEGOU J.-C., CHEVALLIER F., TREMORIN Y., *Manifeste Fondateur Noir Limite*, janvier 1986.
- BELEGOU J.-C., CHEVALLIER F., TREMORIN Y., *2nd Manifeste Noir Limite Dit Riva-Bella*, décembre 1987.
- BELEGOU J.-C., CHEVALLIER F., TREMORIN Y., *3° Manifeste Noir Limite Dit du Mont Saint Michel lu à Busto-Arsizio*, Italie, septembre 1990.
- BELEGOU J.-C., CHEVALLIER F., TREMORIN Y., *N'y Allez Jamais Sans Lumière*, cat., Le Havre, 1989.
- GAUTIER M., « Florence Chevallier », *Le dictionnaire universel des créatrices*, Éditions des femmes – Antoinette Fouque, 2013. Disponible sur Internet : <https://www.dictionnaire-creatrices.com/fiche-florence-chevallier>.
- LAMARCHE-VADEL B., HENRIC J., LEMAGNY J.-C., *La Mort*, cat., Le Havre, 1991.
- LAMARCHE-VADEL B., HENRIC J., LEMAGNY J.-C., *Noir limite : Jean-Claude Bélégou, Florence Chevallier, Yves Trémorin*, Le Havre, s.d.
- LAPEYRERE M.-L., *Noir limite, Un groupe artistique dans un contexte photographique*, Mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, sous la direction de M. POIVERT, Université Paris I Panthéon Sorbonne, 2000.

LEMAGNY J.C., *L'Ombre et le temps. Essais sur la photographie comme art*, Paris, Nathan, 1992.

Autres références : archives, interviews et articles de presse.

Annexe 1

Entretien avec Florence Chevallier, photographe

14 novembre 2025

Informations sur la personne interrogée

NOM, Prénom	CHEVALLIER, Florence
Profession / fonction	Photographe française
Intérêt pour le mémoire	Membre du groupe Noir Limite (1986-1993) et photographe contemporaine

Informations sur l'entretien

Numéro d'entretien (n°)	1
Date	14.11.2025
Lieu / modalité	Visioconférence (Teams)
Durée	48 min.
Autorisation d'enregistrement	Oui
Type d'entretien	Semi-directif
Type de retranscription	Partiellement éditée
Niveau d'édition de la retranscription	Modéré

Cet entretien a été réalisé par visioconférence via *Microsoft Teams* le 14 novembre 2025 et a duré environ cinquante minutes. La retranscription de l'entretien a été éditée afin d'alléger le propos, en supprimant les interjections, hésitations et bégaiements, tout en restant fidèle au contenu et aux formulations de la photographe.

Retranscription :

5 *L.B. : J'ai lu les manifestes du groupe ainsi que plusieurs textes de critiques d'art qui se sont intéressés à votre démarche. Au cours de cet entretien, j'aimerais d'abord revenir sur votre parcours individuel et votre pratique artistique personnelle, avant d'aborder la période Noir Limite. Je souhaiterais comprendre comment le groupe s'est formé, comment il fonctionnait, et plus particulièrement comment vous avez conçu et mis en place vos expositions et vos performances.*

10 *Pour commencer, pourriez-vous me raconter vos débuts en photographie ? Comment en êtes-vous venue à pratiquer ce médium ?*

F.C. : Bon, il faut tout d'abord situer les années 78-80, où je suis rentrée d'Afrique et où je me suis inscrite à la faculté de Censier, Paris 3, en théâtre, puisque venait de s'ouvrir le département théâtre avec le département cinéma. C'était après une inscription en faculté d'anglais quelques années auparavant, décevante, que je me suis orientée vers cette matière qui m'attirait depuis très longtemps.

20 *Enfant, je rêvais d'être danseuse. Finalement, la scène, le corps, la mise en scène de soi devaient m'intéresser fortement, et aussi le théâtre, en tant qu'études à la fois théoriques, puisqu'il y avait beaucoup de cours théoriques à la fac, mais aussi des ateliers de mise en scène, de scénographie, de jeu de l'acteur, et des stages dans différents lieux prestigieux comme le Conservatoire de Paris, chez Antoine Vitez, où j'ai été acceptée pendant un an, dans les ateliers d'Ivry à l'époque. Il y avait Jacques Lassalle, enfin tous les grands metteurs en scène qui donnaient des cours à des jeunes gens comme nous.*

25 *Voilà ma pratique, en tout cas mon éveil, on va dire, à la culture, à l'art et au texte, notamment les textes classiques, notamment avec Antigone, Œdipe ... enfin toutes ces grandes figures de la tragédie qui m'ont marquée et que j'ai ensuite incorporées dans une sorte d'imaginaire mêlé de littérature et de psychanalyse. En fait, ce sont les grandes figures qui ont ensuite été reprises par Freud pour analyser le comportement psychique de nos êtres fragiles face au destin. Et c'est aussi ça qui*

va nous relier peut-être à Noir Limite, dont on parlera tout à l'heure : c'est la question du tragique.

[...] Après mes études de théâtre, enfin pendant les trois années que j'ai suivies avec beaucoup d'intensité, d'attention et de plaisir, nous avons dû présenter, comme pour
 5 vous, en fin de parcours — non pas un mémoire — mais un spectacle. J'ai présenté un one-woman show. J'étais seule en scène, j'avais répété avec un metteur en scène et je me présentais devant le jury et les étudiants. J'avais travaillé à partir d'une pièce de Peter Handke qui s'appelait *Le malheur indifférent*.

Où Peter Handke évoque le suicide de sa mère : une figure de mère assez triste,
 10 assez tragique, et qui me parlait beaucoup. Non pas que ma mère se soit suicidée, mais il y avait quelque chose d'une intensité, d'un destin de femme, et d'une très belle écriture qui me parlait.

Pour tout vous dire, sans le savoir, j'étais déjà en train de m'orienter vers la photographie, puisque j'avais mis en place dans l'espace scénique, d'abord, une
 15 révélation, une apparition de l'actrice. J'étais dans un bloc de journal qui faisait une sorte de grande boule, et dans lequel j'étais à l'intérieur et je déchirais petit à petit les nouvelles du monde pour apparaître. Donc une sorte de naissance, très symbolique et très primaire.

Ensuite, dans le parcours, je projetais des photographies sur des voiles, et donc
 20 j'étais déjà dans une sorte d'installation photographique. J'avais même construit une cuve en verre transparente avec du révélateur et, à un moment donné, j'éteignais absolument toutes les lumières. Il y avait juste une lampe actinique. Si vous connaissez le labo argentique, les conditions étaient prêtes pour révéler un portrait. J'avais donc préparé l'image, je la sortais de la boîte et elle apparaissait devant les
 25 spectateurs dans cette cuve en verre. C'était vraiment un labo miniature, scénarisé et spectacularisé pour l'occasion. Et c'était ça mon premier pas dans le bain photographique.

L.B. : *Je vois, donc la photographie jouait déjà un rôle de mise en scène, un moyen pour vous de scénographier l'espace ?*

F.C. : Tout à fait. C'était pour moi évident, presque inconsciemment [...], que la photographie avait à voir aussi avec cette dimension de la mise en scène, du théâtre, du spectacle, etc.

Et très rapidement, l'été suivant, après le diplôme que j'ai obtenu, je suis restée dans ma chambre de bonne. Alors ça aussi, ce sont des lieux. Quand j'évoque la pratique photographique, je m'aperçois que tout tourne autour de la dimension du lieu. Les lieux sont importants. Ce petit théâtre dans le noir était important, et les chambres que j'habitais au 6^e étage également. Il y en avait deux : une chambre dans laquelle je vivais et faisais mes photographies, mes premières images — dans les miroirs, sur les fenêtres — et la chambre d'à côté, qui était la chambre noire, toujours maintenue dans le noir, avec mes bacs de chimie et mon agrandisseur.

L.B. : *D'accord, donc vous développiez vos photos directement chez vous ?*

F.C. : Absolument. J'avais obtenu quelques stages à la Mairie de Paris pour les prises de vues et pour le labo, avec des gens extrêmement prestigieux. Pour la prise de vue, j'ai travaillé avec Guy Lequère, pour du reportage. Il avait d'ailleurs été très étonné que je présente un dossier avec des nus, des autoportraits, mais il m'a dit que finalement ça l'intéressait [...] et l'a présenté comme une sorte de reportage sur moi-même. Cela a été très élégant de sa part de le prendre comme ça.

Pendant un an, j'ai acquis une formation en sémiologie et en reportage. J'ai aussi beaucoup pratiqué la photographie en extérieur. Et puis le labo photo avec Gassmann, où j'ai vraiment acquis les premières connaissances qui m'ont ensuite servi pendant des années pour travailler le noir et blanc.

L.B. : *D'accord. Ce côté de mise en scène dont vous parlez, cet aspect théâtral, me semble vraiment central dans vos photographies, dans la manière dont vous organisez et transformez l'espace. J'aimerais comprendre ce qui guide cette mise en scène : quel propos ou quelle expérience cherchez-vous à transmettre à travers vos images ?*

F.C. : Alors je pense que fondamentalement, il y a la question du regard qui est en jeu. Certes, on sait bien qu'un photographe, c'est quelqu'un qui regarde. Mais

derrière tout ça, il y avait une femme qui voulait être regardée, qui voulait être vue, et quoi de mieux qu'être une actrice pour être vue ? Il y avait donc tout ce rapport à la double position, une sorte d'aller-retour entre le regard porté vers l'extérieur après les autoportraits, et le regard porté vers quelque chose que l'on n'arrive pas à envisager de l'intérieur. Voilà, en fait, c'était ça : la question du corps pour moi, en tant que femme, était une question à déchiffrer. Le fait de me mettre en scène dans des miroirs et d'avoir cette image de moi envoyée par le miroir : je dis toujours que ce sont les miroirs qui cadraient, c'était la lumière du soleil, c'étaient les miroirs qui cadraient mon corps.

10 Il y avait aussi cette séparation assez classique entre corps et visage [...]. Au début, il y avait l'appareil photo devant le visage qui apparaissait dans le miroir, et ensuite je l'ai éliminé au profit d'un travail plus plastique, plus esthétique sur le corps, pour ne pas engager la question de l'identité portée par le visage. Cette dimension est venue après.

15 La photographie est apparue comme une scène. Et je ne suis pas la première : Patrick Rogers a écrit des livres très importants sur la théâtralité à l'œuvre dans la photographie. Selon lui, la mort est l'axe principal qui relie photographie et théâtre [...]. Il y a quelque chose de terrible dans l'image : on la capture, on la saisit rapidement, et elle disparaît. La personne, comme disait Barthes, n'est plus là, n'est plus sur l'image, le temps est passé.

Il y a aussi l'idée de l'image latente : dans l'appareil argentique, tant que le film n'est pas développé, l'image n'existe pas. Elle existe quelque part dans les limbes, dans l'imaginaire, et elle n'apparaît que lorsqu'elle est révélée. Mais une fois révélée, elle est déjà loin du moment où elle a été faite. Dans le théâtre, ce qui se joue également, c'est ce semblant, ce simulacre de la vie. Sur les textes anciens, c'est encore plus présent, parce qu'on parle de choses qui appartiennent, dans la tragédie, à des histoires très anciennes de l'humanité, mais qui résonnent encore en nous. Toute cette dimension était au cœur de ma recherche. [...]

L.B. : *Il semble que votre pratique repose sur une base théorique très solide.*
 30 *Comment avez-vous développé ou acquis cette formation théorique ?*

F.C. : Je ne l'ai pas appris, en fait, je l'ai développé par la psychanalyse, par les discussions, et sans doute aussi grâce au retour des textes critiques sur mon travail. Beaucoup est venu également des échanges avec Noir Limite. Ce groupe était une école en soi : nous avons tous les trois beaucoup réfléchi et discuté de nos travaux
 5 et de ce qui nous reliait. Cela a permis de partager énormément de discussions et de questionnements, et c'était très fertile.

L.B. : *Donc, c'est un peu pour cette raison que vous avez choisi de vous rassembler en collectif : parce que vous partagiez des réflexions et des questionnements similaires ?*

F.C. : Oui. Il y avait ces affinités, à la fois esthétiques et philosophiques, existentielles, qui nous ont tout de suite montré que nous avions ces points en commun. Jean-Claude Bélégou avait fondé l'association *Photographies and Co* [...] qui œuvrait à faire des expositions, à montrer des photographes, etc. Je les ai rencontrés, il m'a demandé de participer et, très vite, il nous a proposé à Yves
 15 [Trémorin] et moi de créer un groupe d'artistes. Nous avons fait sécession, pris un pas de côté par rapport à l'association *Photographies and Co*, et développé très rapidement Noir Limite, en travaillant d'acharnement, des nuits entières, sur le concept, le titre, le nom de Noir Limite, et sur les projets.

L.B. : *En quelques mots, comment expliquez-vous le choix du nom Noir Limite pour votre collectif ?*
 20

F.C. : Alors d'abord, nous n'étions pas un collectif, mais Jean-Claude Bélégou vous en parlera mieux, parce que c'est lui qui manie les concepts philosophiques avec le plus de brio.

En fait, notre rêve, l'image qui nous hantait, c'était celle des surréalistes : plutôt un
 25 groupement d'artistes au sein de la photographie qui n'existait pas. Il y a eu des collectifs, des gens qui se sont rassemblés pour faire des expositions ou des « coups », mais nous voulions quelque chose de beaucoup plus fort, beaucoup plus dissident et engagé dans une pratique photographique qui, à l'époque, était

largement représentée par la photographie instantanée et la photographie de reportage sociologique

Nous voulions introduire dans l'espace de la photographie contemporaine de ces années-là la dimension du corps et du tragique. Noir Limite, c'était cette idée du
 5 noir : le noir du *noir et blanc*, de la profondeur du tirage, de la densité de l'ombre et de l'obscurité, qui faisait partie de nos images. Il y avait aussi le noir de nos destins, de notre destin tragique sur terre, avec la mort comme compagne.

La limite, quant à elle, consistait à circonscrire ce travail dans un champ qui ne soit pas simplement transgressif ou provocateur. Nous travaillions beaucoup sur le
 10 corps, la sexualité et la mort, mais sans dépasser certaines limites, comme d'autres le faisaient à l'époque avec des œuvres plus explicitement sexuelles. C'était un programme : garder cette notion de limite, qui est fondatrice et extrêmement importante pour nous. Mentionner la question des limites était important pour circonscrire notre travail, et ne pas tomber dans un débordement d'images obscènes
 15 ou pornographiques. La majeure partie des productions d'images concernant la sexualité, pas forcément celles d'artistes, se situe dans ce registre. Nous, nous voulions rester dans une dimension qui, dans le rapport sexuel ou amoureux, relève de l'intime, de quelque chose que l'on ne montre pas, que l'on ne dit pas, que l'on garde — une forme de secret. Voilà ce que je peux dire sur cette limite.

20 **L.B. :** *C'est intéressant, parce que j'ai lu que votre œuvre a tout de même été censurée.*

F.C. : Oui. Je trouve ça extraordinaire. Robert Mapplethorpe ou d'autres ont pu montrer des images beaucoup plus scandaleuses. La notion de scandale ne nous a absolument pas motivés. Nous n'avions aucune envie de créer un scandale.

25 Le scandale est arrivé parce que, inévitablement, sur un corps-à-corps amoureux, il y avait ici ou là des formes anatomiques qui manifestaient cette dimension du rapport sexuel amoureux, que certains auraient voulu plus édulcorer. C'est comme ça.

[...]

L.B. : *Justement, c'est aussi quelque chose que j'aimerais aborder tout à l'heure, quand nous parlerons des expositions et performances. Vous avez présenté ces œuvres de corps à corps amoureux dans des formats assez impressionnants, ce qui a sans doute influencé la réception du public. J'imagine que les réactions ont dû être particulièrement intéressantes.*

F.C. : Oui, oui, il y avait de très grands formats. C'est différent, parce que là on retrouvait la théâtralité de la photographie. On reprenait la scénarisation du labo photo, mais en grand format.

10 Ce n'était plus ma petite cuve de verre avec mon autoportrait. C'étaient des mètres et des mètres de plastique noir pour protéger l'abbaye, des mètres et des mètres de papier photosensible installés dans le noir, avec des lumières inactiniques. Il y avait des agrandisseurs qui projetaient des images grand format, et nous en combinait blanc avec des pulvérisateurs. Il y avait de la musique et un public. C'était aussi
15 cette dimension très théâtralisée des performances, presque sans limite. Moi, je n'ai pas entendu parler d'autres manifestations de ce genre et j'ai toujours trouvé étonnant que personne ne se jette sur nous pour nous en demander plus.

L.B. : *C'est justement pour ça que je voulais travailler sur vous : j'avais l'impression que c'était quelque chose de très nouveau, que je n'avais
20 jamais vu auparavant, en tout cas pas dans les années 80-90. C'est ce qui m'a vraiment marquée.*

F.C. : Bon, il y avait les actionnistes viennois, qui étaient peut-être un peu nos amis. Mais nous n'allions pas découper des animaux vivants ni boire leur sang. Il y avait toutefois quelque chose de l'ordre d'une liturgie.

25 De toute façon, on choisissait des lieux que l'on considérait comme presque sacrés. Il y avait cette abbaye de Graville, dont le chœur était désacralisé. On ne peut pas faire ce genre de performance dans une abbaye, enfin dans un lieu consacré. Elle était déconsacrée parce qu'en travaux, mais c'était déjà formidable qu'on nous prête ce lieu.

Nous avons fait, par contre, une exposition sur la mort aux abattoirs du Havre. Là aussi, c'est un lieu dont l'architecture de Perret est absolument magnifique, mais à l'abandon. Le lieu où les animaux étaient rassemblés avant de partir dans la salle d'abattage s'appelle la cathédrale. C'est un espace avec des poutres de béton à
 5 quinze mètres de hauteur, peut-être plus, quelque chose d'énorme.

Ça nous plaisait aussi parce que nous n'étions finalement pas en galerie. Là, pour le coup, on était dissidents par rapport au milieu de l'art. Cette pratique des lieux investis renvoie à la notion de lieu, qui est extrêmement importante. Des lieux dans lesquels, en effet, le corps est présent : que ce soit le corps des animaux abattus pour
 10 nous nourrir, ou le corps du Christ.

Même si nous sommes tous les trois plutôt athées, il y a quand même une culture de la religion catholique. En tout cas, moi je le revendique un peu. Cette culture apparaît malgré tout dans le travail, je pense. Il y a quelque chose qui a à voir avec les icônes, les images religieuses, quelque part. Même si je m'en moque un peu ou
 15 si je joue avec, c'est quand même là.

L.B. : Oui, on perçoit quelque chose de l'ordre du sacré dans vos œuvres, et donc aussi dans les performances et les expositions.

F.C. : Ah oui, oui, complètement. On a joué sur cette dimension-là. Oui, parce qu'en fait, dans la société de consommation dans laquelle nous vivons depuis
 20 maintenant assez longtemps, et ça ne va pas en s'arrangeant, cette dimension-là n'est pas tellement prise en charge, pas prise en compte, on va dire. On est vraiment dans une société de grande matérialisation, de matérialité. Enfin bref, c'est un grand débat.

L.B. : Concernant vos expositions et surtout vos performances — qui, comme on l'a dit, étaient assez originales pour l'époque — qui a eu l'idée de les réaliser ? Comment cela s'est-il mis en place ? Est-ce que vous vous occupiez vous-mêmes de la scénographie, ou aviez-vous de l'aide ?

25

F.C. : Alors, on a tout fait tous les trois. Ah oui, ça a été un énorme boulot, parce qu'il a fallu d'abord faire les budgets, acheter les badges ... Pour ne pas abîmer le lieu, il fallait qu'il y ait des gouttières tout le long des bases, pour que la chimie des tirages ne coule pas sur le sol de l'abbaye, avec une inclinaison suffisante pour que
 5 tout soit évacué vers l'extérieur dans des cuves. Oui, oui, beaucoup de travail en amont.

L'idée ... c'est difficile à dire, parce que quand on est trois et qu'on échange à bâtons rompus, on ne sait plus très bien qui a dit quoi. Peut-être que ça s'est appuyé sur ma pratique dont je vous ai parlé, au début de mon petit labo photo, que je
 10 considère toujours comme le vrai début de ma pratique, le moment clé où le spectacle s'appelait *Révélation*. Il y avait chez moi quelque chose de très clairement lié à la photographie et au théâtre. Donc je pense que ça a dû nous influencer. Mais je me sens un peu responsable de cette pratique.

[...]

15 **L.B. :** *Comment fonctionnait le groupe au quotidien ?*

F.C. : Nous trois travaillions chacun chez nous. Il n'y a jamais eu d'œuvre commune, on travaillait séparément. Il y avait d'une part les photos de Trémorin avec Monique ou d'autres séries. Catherine, c'était chez lui en Bretagne. Toutes mes photographies — les autoportraits, *Le Bonheur* avec mon mari, toutes les
 20 images de couple — étaient dans une autre maison à Saint-Saëns, en Normandie. Toutes les photos de Belégou sont chez lui, dans le presbytère, avec des modèles et ses différentes compagnes.

Sauf quand on a fait les portraits de Noir Limite, où nous posions tous les trois pour le carton d'invitation ou la carte postale, en Italie ou dans un train. Là, c'étaient
 25 bien les images du groupe.

L.B. : *Et en ce qui concerne la création, chacun reste-t-il maître de ses choix ? Nous conserviez votre individualité esthétique ?*

F.C. : Ah, complètement, complètement. Et il y avait une certaine esthétique qui avait à voir avec un rapport à l'obscurité, à l'ombre. Chez certains, beaucoup plus ... comment dire ... chez Trémorin, beaucoup plus brut, à cause de l'utilisation du flash ou d'une profondeur de champ très réduite. Enfin, chacun avait ses
5 pratiques plastiques, singulières.

Moi, j'étais beaucoup plus baroque. Il y a toute la perte du noir et blanc dans mes autoportraits, et les photos d'Yves Trémorin sont très proches. Il y a un passage qui se sent dans la façon de cadrer, mais qui appartient à l'histoire de la photographie, depuis Bill Brandt, Man Ray, tous ceux qui nous ont précédés.

10 Quand j'ai commencé à faire la série de la mort, j'ai fait un pas de côté, parce que j'ai abordé la couleur avec cette espèce de kitsch et de baroque, ce qui faisait un pas de côté par rapport au manifeste Noir Limite. Là, j'entrais beaucoup plus dans la théâtralité, dans le spectaculaire, et un peu moins dans le tragique. C'était un peu ironique, avec plein de choses qui se modifiaient.

15 Donc finalement, c'était évident depuis le début qu'on associait nos projets. On se voyait tous les mois ou tous les deux mois chez les uns ou chez les autres, on montrait nos planches contact, on échangeait, on se critiquait beaucoup. C'est ça l'intérêt, et je le dis toujours à mes étudiants : accepter d'être critiqué, parce que c'est ça qui vous fait avancer. Si on vous dit « Ah oui, c'est intéressant » ou « Non,
20 il faut aller plus loin », après, c'est à vous de défendre votre travail.

Bon, c'était parfois très douloureux. La censure que vous avez évoquée sur le corps à Bourges a été une épreuve assez forte, parce que moi, j'étais toute seule pour présenter l'exposition là-bas. Ils ne s'étaient pas déplacés, ni les uns ni les autres.

J'étais avec un ami photographe de l'association, Manuel Gipoulou, mais j'étais
25 seule aux commandes. J'avais toute l'équipe de la Maison de la Culture avec le directeur qui disait : « Non, ça, on ne peut pas le montrer, ça il faut l'enlever, ça il faut faire une pièce à part, interdite aux enfants et aux personnes âgées ... »

C'était un pataquès très dur à vivre. Quand on est jeune, on n'a jamais vécu la censure, et les autres étaient au téléphone et avaient des réactions évidemment très différentes. Bon, c'était une épreuve, on va dire.

Pourtant la Maison de la Culture connaissait nos œuvres et ils avaient financé le
 5 projet *Corps à corps amoureux*. Mais bon, on voit passer des images de jeunes gens, de jeunes filles, de jeunes gars ... Corps à corps amoureux : on voit une épaule, on voit une main, et basta. On ne voit pas grand-chose, ou alors deux corps l'un sur l'autre. Comme au cinéma : très souvent, dans une scène d'amour, on passe et on évite les détails. Là, il y avait de toute évidence, à certains moments, des
 10 propositions visuelles — notamment chez Yves et moi — qui ont choqué. On voyait un septum, des poils, une vulve ... Voilà. Mais c'était très éloigné, comme disait Lamarche-Vadel, de la pornographie. Parce que quelque chose était maintenu : l'impact émotionnel, sensible, psychique du rapport amoureux. Ce n'était pas juste un truc de pornographie froide, etc. Enfin bref, ça a été très dur
 15 pour moi, et je pense aussi pour les autres.

*L.B. : Pour revenir aux expositions, j'ai regardé vos vues après la période Noir Limite, qui sont très différentes et beaucoup moins théâtrales. Comment concevez-vous aujourd'hui l'espace d'exposition ? Selon vous, doit-il participer au propos de l'œuvre — par exemple dans un
 20 rapport au sacré ou au religieux — ou rester neutre pour que les photos parlent d'elles-mêmes ?*

F.C. : Eh bien, il y a les deux. À l'époque de Noir Limite, on avait abordé cette dimension de l'espace, du sacré, de la théâtralité ... mais c'étaient surtout des performances. Oui, l'exposition aux abattoirs, c'étaient des grands formats installés
 25 sur des filins d'acier dans ce lieu magnifique, abandonné et froid. Mais par la suite, nous avons régulièrement fait des expositions avec des tirages de format plus réduit, encadrés, etc. On est très vite revenu, ou pas, mais en tout cas à la manière classique du *white cube*, à partir du moment où moi, en tout cas, j'ai été en galerie.

Ce passage des années Noir Limite à la galerie m'a évidemment conduit à
 30 transformer la scénographie en scénographie classique de *white cube*, où les œuvres

sont exposées et où la théâtralité reste à l'intérieur de l'image. Il y a eu des périodes où la théâtralité se manifestait à l'extérieur, en spectacle, dans un lieu qui soutenait cette dimension. Puis après, c'est resté dans l'œuvre elle-même.

Et là, j'ai une exposition qui va avoir lieu — j'espère que vous pourrez venir — au
 5 Centre d'Art Contemporain des Tanneries d'Amilly, *Belles Chambres avec vue*²³⁹.
 Le commissaire et moi, qui est psychanalyste et philosophe, avons reconstruit une proposition de maison avec sept chambres : la Chambre de la Mélancolie, la Chambre de l'Enfance, la Chambre des Protecteurs et Protectrices, la Chambre de l'Actrice, la Chambre des Horizons, la Chambre des Plaisirs, et un jardin.

10 Je m'intéresse beaucoup, depuis que je suis ici, à photographier des jardins. Là, on va à l'intérieur de ces chambres, et les œuvres vont se télescoper. Dans la chambre de l'Enfance, il y aura à la fois des photos de Casablanca, de ma petite fille Gabrielle, et de différentes périodes dans la ... Voilà. C'est une relecture de l'œuvre. La théâtralité, elle est restreinte, mais il y aura quand même ce jardin avec
 15 des bâches et des éléments au sol.

À chaque fois que j'ai voulu aborder une scénographie peut-être plus riche ou plus marquée, le centre m'a dit non, on ne peut pas. J'avais pensé ajouter des éléments de mobilier, mais ça ne s'est pas fait. Vous voyez ce que je veux dire ? Même le simple fait de mettre une image sur un voile, sur une barre, c'est tellement visible ...
 20 le papier peint, je n'en peux plus.

Il y a toujours un moment où, finalement, comme dit mon commissaire, *less is more*. On garde le parti pris de l'universalité et d'avoir des chambres distinctes avec des thèmes très forts. Et puis ce jardin va aussi occuper une place importante, presque comme une installation.

25 Donc c'est un dosage. Le théâtre n'est pas le même chez Bob Wilson que chez Jacques Lassalle, ou chez Vitro, ou chez d'autres. Il y a mille façons, finalement, de scénariser une exposition.

²³⁹ <https://www.lestanneries.fr/exposition/chambres-avec-vues/>

Mais il est vrai que le lieu compte : vous êtes dans une galerie. À l'époque, on ne faisait pas autrement — on ne mettait pas les œuvres par terre, on les accrochait simplement au mur, c'est tout.

5 **L.B. :** *Donc c'est aussi beaucoup une question de contraintes institutionnelles, et peut-être de moyens financiers ?*

F.C. : Pas forcément. Je crois qu'il y a aussi le choix de faire autrement, de faire différemment.

Pour moi, l'œuvre passait avant tout. À nous trois, on pensait à peu près la même chose : ce n'est pas parce qu'on va exposer à tel ou tel endroit qu'on va modifier
10 notre façon d'exposer. En fait, c'était un peu à contre-temps par rapport à ce qui se faisait et se fait. Les autres artistes, les photographes, faisaient des projets en fonction du lieu. Eh bien, nous, on estimait que non : l'œuvre était circonscrite à notre propre désir. Voilà. Cela a évidemment provoqué des conflits avec certains directeurs de centres d'art.

15 Et là, je l'ai compris encore cette année, quand j'ai fait cette proposition assez maligne d'investir le lieu dans la programmation *Nos maisons apparentées*. Vous voyez, les centres d'art ont aussi des termes, des théories, des points de vue critiques parfois très élaborés, parfois même, je dirais, un peu abscons pour le public. Mais ce terme de « maison » a résonné. En effet, c'est quelque chose qui apparaît dans
20 mon travail : l'action de l'architecture, du corps, de la ruine, de la construction des maisons, de l'architecture depuis Casablanca. C'est quelque chose qui était peut-être déjà présent dans *Bonheur*. *La Maison du Bonheur*, c'est un lieu important pour réaliser les prises de vues.

Donc, en fait, ma scénographie est déjà à l'intérieur de mes images, et parfois cela
25 peut rendre un peu redondant le fait de la rejouer.

Annexe 2

Entretien avec Yves Trémorin, photographe

22 janvier 2026

Informations sur la personne interrogée

NOM, Prénom	TRÉMORIN, Yves
Profession / fonction	Photographe français
Intérêt pour le mémoire	Membre du groupe Noir Limite (1986-1993) et photographe contemporain

Informations sur l'entretien

Numéro d'entretien (n°)	2
Date	22.01.2026
Lieu / modalité	Visioconférence (Teams)
Durée	1h05 min.
Autorisation d'enregistrement	Oui
Type d'entretien	Semi-directif
Type de retranscription	Partiellement éditée
Niveau d'édition de la retranscription	Modéré

Cet entretien a été réalisé par visioconférence via *Microsoft Teams* le 22 janvier 2026 et a duré environ une heure. La retranscription de l'entretien a été éditée afin d'alléger le propos, en supprimant les interjections, hésitations et bégaiements, tout en restant fidèle au contenu et aux formulations du photographe.

Retranscription :

5 *L.B. : Au cours de cet entretien, j'aimerais d'abord revenir sur votre parcours individuel et votre pratique artistique personnelle, avant d'aborder la période Noir Limite. Je souhaiterais comprendre comment le groupe s'est formé, comment il fonctionnait, et plus particulièrement comment vous avez conçu et mis en place vos expositions et vos performances.*

Pour commencer, pourriez-vous me raconter vos débuts en photographie ? Comment en êtes-vous venu à pratiquer ce médium ?

10 **Y.T. :** Il y a d'abord une question de contexte, parce qu'on est à la limite des années 80. On a donc une formation culturelle et politique marquée par les années 60-70, ce qui est assez différent d'aujourd'hui.

Bon, moi, la photographie, j'ai commencé adolescent, parce que c'est quelque chose qui me fascinait dans les vieux albums que mon père avait ramenés du Maroc.

15 Donc j'ai commencé à faire un peu de photographie au lycée, adolescent. Mes premières images étaient avec mes proches : ma grand-mère ..., Monique, qui est devenue ma femme et qui l'est encore.

Ensuite, c'étaient toutes sortes de mises en scène un peu surréalisantes [...] mais avec très peu de vie. Bon, j'ai essayé de faire un peu de vie, comme ça, pour voir si
20 j'étais capable de le faire, mais ce n'est pas quelque chose qui me parlait. Je n'étais pas assez dedans.

Ce qui m'intéressait dans la photographie, c'était la capacité qu'elle avait, paradoxalement pour un objet mécanique, à pouvoir transcrire un sentiment par rapport à la vie, et à transcrire la réalité, ce qui ne peut se faire que par la mise en
25 scène. C'est pour ça que j'ai arrêté une espèce de saisie du monde tel qu'il se présente devant moi.

[...]

À l'époque, dans les années 70, les expositions photo, il n'y en avait pas beaucoup. Ma culture, paradoxalement, je l'ai faite avec un magazine dont les trois quarts ne m'intéressaient pas du tout, qui était *Photo Magazine* à l'époque. Il y avait énormément de photos de mode et de trucs auxquels j'étais totalement hermétique, et je ne comprenais pas l'intérêt. Par contre, à la fin du magazine, il y avait toujours des portfolios sur les maîtres. C'est comme ça que j'ai eu le coup de foudre pour Diane Arbus, Man Ray, Bill Brandt. Et là, ce sont vraiment des choses qui m'ont secoué.

À l'époque, mes interlocuteurs étaient plutôt du côté de la photographie sociale, pour toutes ses qualités, mais ce n'était pas du tout ma tasse de thé. Je n'avais rien à partager avec eux. Mes interlocuteurs, c'étaient plutôt ceux dont j'ai parlé tout à l'heure, et Weston aussi. C'est par rapport à eux que je forgeais mes capacités esthétiques.

Il y avait aussi toute la pop culture, tout ce qui est Warhol, et le rock'n'roll. J'étais un grand fan de Dylan, et son trajet artistique, pour moi, c'est l'artiste, et ça l'est toujours. Je suis toujours un fan absolu. C'est un artiste dont la seule préoccupation était ce qu'il voulait faire, ce qu'il avait envie de faire. Il n'écoutait rien ni personne. Il a parcouru toute la musique américaine comme ça, en y mettant sa patte.

Voilà, c'étaient mes modèles.

La littérature aussi, adolescent : beaucoup d'écrivains français du XIX^e siècle, Baudelaire, Chateaubriand, Barbey d'Aurevilly. Puis, à l'adolescence, les Américains : Bukowski, Henry Miller, enfin toute cette génération. Il y avait aussi la bande dessinée, *Métal Hurlant*, qui proposait pas mal de choses et permettait de faire des liens.

Parce que là, il fallait rencontrer des gens. On n'avait pas Internet, donc il fallait aller chercher, voir, se renseigner, parler. Il y avait des échanges au lycée, avec les copains, des cassettes d'écoute. Des rapprochements se faisaient comme ça.

Et puis après, il faut choisir : photographe ou autre chose. Comme je n'avais aucune difficulté en sciences, j'ai eu un accès, et plutôt que de me lancer directement dans

la photographie — puisque j’avais des idées qui n’étaient pas très commerciales, si je peux dire, et des images qui cherchaient à pousser le médium — j’ai décidé d’assurer mes arrières et de faire des études d’ingénieur. J’ai donc fait la faculté de mathématiques pendant cinq ans.

- 5 Au bout de ces cinq ans, j’ai été formé aux mathématiques, qui forment conceptuellement et intellectuellement à une méthode de travail. C’est ce que j’ai essayé d’appliquer dans mon travail photographique : toujours conceptualiser un projet, en paramétrer les éléments, maîtriser différents paramètres et les faire jouer un par un.

- 10 C’est à la fois une recherche personnelle sur ce que je veux exprimer et sur les moyens qu’a la photographie de l’exprimer.

En photographie, j’ai commencé par le noir et blanc, puisque, à l’époque, économiquement, c’était déjà très cher pour un étudiant, et puis comme je travaillais beaucoup, je faisais moi-même le traitement.

- 15 Ensuite, j’ai fait de la couleur, de la vidéo, des films, des installations, etc. Mais c’était d’abord le noir et blanc, et puis après, on verrait.

- Je poursuivais donc mes recherches, que j’ai d’ailleurs ressorties, puisque j’ai longtemps situé mon début d’artiste en 1984, avec la série de ma grand-mère et notre première exposition. Du coup, on a sorti le livre *Monique*, avec toutes les
20 images que j’ai faites de 1977 à 1992. On peut dater la première image, la première photo de Monique, en 1977, ça devait être le premier juin, ou quelque chose comme ça, 15 jours avant le BAC.

L.B. : Et vous avez rencontré Jean-Claude Bélégou et Florence Chevallier en 84 ?

- 25 **Y.T. :** J’ai eu mes premières publications entre 1980 et 1982. Je commençais à prendre quelques rendez-vous à Paris. Ma première photo publiée, c’était en 1981, je crois, dans *L’Almanach de la photographie*, exactement. Il y avait Claude Nori et *Contrejour*, les éditions *Contrejour*, qui faisaient un travail très important sur la

jeune photographie dès les années 70. Il y avait aussi l'initiative des *Cahiers de la photographie*, au début des années 80, qui commençaient à mettre en place une forme de critique photographique jusque-là absente, parce que la photographie n'était absolument pas considérée comme un art.

- 5 C'est aussi pour ça que je n'ai pas fait d'école de photographie. Je n'ai pas fait les Beaux-Arts, parce que la photographie n'y existait pas. Et puis j'étais assez mauvais en dessin, et tout ce qui va avec. Ce qui m'intéressait, c'était l'aspect technique et cette mise à distance à travers l'appareil : que mon regard devienne une machine froide et objective, mais à la fois très engagée. C'est un paradoxe, et ce paradoxe
10 est au cœur de mon travail, et au cœur du travail de Noir Limite aussi.

L.B. : Donc, vous revendiquez la photographie comme un art ?

- Y.T. :** Bah, pour moi, c'est un art. À l'époque, ce n'était pas le cas : la photographie n'était pas considérée comme artistique. Pour moi, oui, ça a toujours été un art. Et c'est aussi parce que c'était un art pauvre et non reconnu que je l'ai fait. C'est
15 toujours dans cette série un peu marginale de 1977, qui était le punk, ce coup de pied dans la culture bien-pensante et bourgeoise des années 70 et cet endormissement.

- Il y avait donc une approche assez militante, mais un militantisme par l'image, pas par la forme politique. Je n'ai jamais adhéré à quelque parti que ce soit, mais contre
20 l'endoctrinement et contre toute pensée qu'on m'impose. C'est pour la liberté, pour une liberté. Je suis un libre penseur.

L.B. : Et donc, en fait, ce militantisme pour la reconnaissance de la photographie comme art, c'est aussi ce qui vous rapprochait de Florence et Jean-Claude ?

- 25 **Y.T. :** Tout à fait. J'y reviens après.

J'avais un portfolio de six ou huit pages, photoreporter à l'époque, et le grand titre était : *La photographie n'est pas un acte gratuit*.

Ensuite, en 1984, je commence à me faire voir, et le lieu le plus pratique pour moi — je vis en province, et j’ai toujours vécu en province, enfin en Bretagne — c’était Arles puisque tout y était condensé. Je suis Breton et je n’avais pas envie de bouger de la Bretagne. Le milieu de la photographie nationale et internationale était à Arles.

5 Donc, en 1984, j’ai pris mes photos sous le bras, j’avais 25 ans, et je suis descendu à Arles.

À l’époque, Arles n’était pas du tout ce qu’elle est aujourd’hui. Bon, il y a toujours différents statuts, mais là, c’était assez libre. La place du Forum était dégagée : il y avait des tables partout, des chaises partout. Si on voulait commander un café, on

10 le faisait, c’était absolument libre, on pouvait aller de table en table. Il y avait Gibson derrière moi, et quelqu’un à côté ... enfin, c’était vraiment libre. Ce n’est plus le cas aujourd’hui, parce qu’aujourd’hui tout est extrêmement cloisonné. Chacun est à son école.

[...]

15 À l’époque, c’est très naïvement que je suis allé là-bas. J’ai commencé à essayer de montrer mes photos et à discuter avec les autres photographes. L’un des premiers photographes que j’ai rencontrés, je ne sais pas comment, on s’est retrouvés à discuter et à échanger nos photos. Parce que si l’on devait montrer nos images aux institutions et aux critiques, on les montrait aussi entre nous.

20 Ça a matché tout de suite dans nos préoccupations. Notre approche était un peu différente. Il m’a alors dit : « Tiens, viens, il y a Florence Chevallier qui est là », et il m’a présenté à elle. Pareil, on a échangé nos photos, et on s’est reconnu : on avait les mêmes retours, les mêmes impressions du milieu de la critique, etc.

25 *L.B. : Vous vous retrouviez donc dans les retours mitigés que vous receviez des critiques ?*

Y.T. : Ah oui [...]. C’était une espèce de choc et de répulsion.

Ma photo de ma grand-mère, ce n’étaient pas des choses qui semblaient très en vue à l’époque, ou du moins à ce moment-là. J’ai aussi présenté quelques images à des

festivals français, comme le festival de la photographie fantastique, ça s'appelait le Salon de la recherche internationale photographique de Royan. Et donc ça avait commencé à être remarqué un peu.

Et voilà. On se voyait quasiment tous les jours avec mes deux collègues, et on est
 5 devenus très amis. Par la suite, Jean-Claude Bélégou, qui avait une association au Havre appelée *Photographies and Co* et qui organisait des colloques, nous a demandé d'intégrer l'association.

En 1985, on a adhéré à l'association, et en 1986, on a fait un Coup d'État de l'association, si je peux dire. On s'est fait nommer président, secrétaire et trésorier.
 10 L'association était toujours dédiée à la défense de la photographie, mais principalement au groupe Noir Limite, qu'on a fondé en 86.

Le groupe Noir Limite a été créé autour de nos préoccupations communes, esthétiques, et de notre position par rapport au milieu, parce que nous partagions la même attraction-répulsion.

15 C'était Florence qui passait le mieux, si je peux dire. Mais c'était une femme, et à l'époque, ce n'était pas forcément facile non plus. Je ne sais pas si c'est le cas aujourd'hui, mais au moins on en parle.

Donc voilà, c'est dans ce contexte qu'on a fondé Noir Limite, avec un manifeste et une première exposition. La première exposition a eu lieu à Bourges, à la Maison
 20 de la Culture, avec les trois images du manifeste. [...]

On a décidé aussi, avec le manifeste, de faire un projet commun. Enfin, même une série de projets communs, puisqu'il y en a eu plusieurs, et aussi une série de performances.

La performance, elle a eu lieu, je crois, en 1986. C'était une performance publique
 25 au Centre culturel Marc Saulnier, à Mont-Saint-Aignan. C'était des « révélations publiques », où on développait en public, dans une grande salle, des tirages grand format.

Jean-Claude et moi avions un rouleau de 10 mètres de papier, qu'on déroulait et développait photo par photo. Au total, on a dû tirer 3 ou 4 photos de 80, 90, 100, 100, 300 ... un truc comme ça. Florence, elle, avait deux lattes d'un mètre, donc ça faisait environ 2 mètres sur ... je ne sais plus la hauteur, c'était immense. Il y avait
 5 une girafe et tout.

Voilà, donc on était en combinaisons blanches, les fameuses combinaisons blanches qu'on aurait utilisées par la suite, avec des pulvérisateurs. On développait nos agrandisseurs, qui étaient sur un chariot, et on assolait l'image, tout ça en lumière inactinique rouge.

10 Le public était là, il y avait pas mal de monde, mais ça ne nous gênait pas. Ensuite, on a révélé les tirages à l'éponge et au pulvérisateur de jardin. Florence avait l'assistance. C'était quand même super ...

L.B. : Quelle a été la réception de cette performance ?

Y.T. : Pas très bonne. On n'a pas eu beaucoup de traces [...]. Il y a eu la presse
 15 locale et quelques échos, mais ce n'est pas énorme. Je ne crois pas qu'il y ait beaucoup de traces écrites.

L.B. : C'est dommage, parce que les photos sont vraiment impressionnantes, et je n'ai pas l'impression qu'il y ait eu beaucoup d'événements similaires à l'époque.

20 Y.T. : Ah bah oui, il n'y en avait pas beaucoup, donc voilà. C'était presque un manifeste.

On était un groupe d'artistes, pas un groupe de photographes. C'était vraiment une mise à l'écart de ce milieu, avec lequel on n'était pas très proche, et ça nous l'a fait payer assez cher avant de nous réintégrer. On a été traités de prétentieux. C'est ce
 25 qu'on m'a dit, peut-être vingt ans après : « Ah oui, vous vous preniez pour des prétentieux », mais au final, ce n'était pas si mal.

À l'époque, le photographe devait être humble, et nous, on ne l'était pas du tout. On n'acceptait pas la critique ... enfin, si elle était juste, oui, mais nous, on s'était

surtout formés à la critique entre nous trois. C'est ça le meilleur : les rendez-vous entre nous, c'était quelque chose.

L.B. : En quoi ces rendez-vous étaient-ils particuliers et comment se déroulaient-ils ?

5 **Y.T. :** C'était une critique sans concession. L'idée, c'était d'aller au bout des choses et de pousser l'autre. On se voyait très régulièrement et on avait un protocole de rencontre assez établi, plus ou moins dans l'ordre. On regardait d'abord nos travaux hors Noir Limite, on faisait un tour des projets individuels, puis on passait à Noir Limite, c'est-à-dire qu'on discutait du projet en cours : où on en était, où on voulait
10 aller. Il y avait aussi une répartition des tâches pour la prospection, assez organisée. Ces rendez-vous avaient lieu sur un week-end, environ une fois par mois, chez l'un ou chez l'autre.

Parce que moi, j'étais à Dinard et Saint-Malo. Jean-Claude était à Sotteville-sur-Mer, près du Havre, dans un très joli presbytère. Et Florence, à l'époque, était à
15 Saint-Saëns et avait une très belle maison bourgeoise. On se voyait, on mangeait, on buvait, on vivait trois jours ensemble, avec la tribu : la notion de groupe et de tribu était très importante.

[...]

Et puis au Havre, on avait fait — je ne sais pas s'il en reste des traces quelque
20 part — une exposition aux anciens abattoirs du Havre. Je ne sais pas si vous connaissez : c'est un espace immense, quelque chose comme cent mètres sur cent mètres, avec dix mètres de hauteur sous plafond, des vitres pétées, du béton brut, des poteaux. C'est très Benjamin Péret comme lieu.

On avait installé trois rangées de vingt-cinq grands tirages de photographies autour
25 de la mort. Et le soir du vernissage, on avait organisé un repas, on avait tout pris en charge. Enfin, on avait réussi à se faire un peu financer par la mairie. Il faut quand même dire que, sur ce coup-là, la mairie du Havre nous a vraiment bien aidés, et plus largement sur les expositions aussi. Il faut les remercier, clairement. Et

notamment [...] l'attaché culturel. C'est quelqu'un qui nous a soutenus tout du long, et ça, c'est vraiment remarquable.

Et donc on a fait un repas avec un coq au vin que la mère de Jean-Claude avait préparé. On devait être, je ne sais pas, peut-être quatre-vingts personnes. On avait
5 installé une grande table avec une grande nappe vichy. Cette nappe, d'ailleurs, je l'ai encore, je l'utilise parfois — elle est un peu passée — mais c'est pour le souvenir. Il faisait un froid glacial. On avait vraiment l'impression de manger dans un tableau de Kiefer. [...]

A l'entrée des abattoirs, on avait installé des braseros, et il y avait de la musique
10 industrielle diffusée par des haut-parleurs. Ça faisait aussi partie de l'idée de ramener la musique dans nos performances, parce qu'à Mont-Saint-Aignan, lors de la première performance, il n'y en avait pas.

Pour la deuxième, c'était différent. Là encore, je ne me souviens plus du nom de la personne qui nous avait invités — c'est lui qui nous avait conviés à Gravelle, où on
15 a fait la performance dans une église. C'était pendant ce qu'ils appelaient les *Nuits Sade* — un festival théâtral qui comprenait aussi un volet arts plastiques. Le festival s'appelait *N'y allez jamais sans lumière*. Tout tournait autour du marquis de Sade, parce qu'à l'époque il y avait un fort engouement pour les écrivains dits « maudits » : Céline, Genet, Sade étaient très en vogue dans les milieux
20 intellectuels. [...]

L'église avait été désacralisée — je le précise aujourd'hui, vu ce qu'on y a fait — et le lieu était un site historique, le bétonnier. Ça m'est revenu parce que je pense au titre, au classement historique. On n'avait le droit de rien accrocher au mur. D'où l'idée de faire des performances de nuit et, tout le long du chœur, de tendre une
25 fresque de 40 mètres de papier photographique et de faire des tirages grand format, en public, pendant deux minutes. [...] On avait deux combinaisons blanches, des bottes et une bande-son que j'avais fait avec de la musique industrielle et du chant grégorien. Et après, il y avait le numéro un du *Top 50* français : musique industrielle et chants grégoriens. [...]

Il a fallu tendre des bâches noires. Le problème, c'était de préserver le sol, parce qu'il fallait balancer du produit [...]. C'était de la pierre d'époque, donc il fallait absolument protéger le sol. Ça a été un gros problème de trouver un système de gouttière. On a finalement mis au point un système simple et efficace : des bâches
 5 posées sur des parpaings. On n'a eu aucun problème, et la performance a pu se dérouler normalement.

Comme nos images ne couvraient pas tout, on faisait des *zigouigoui*. Puis ensuite on révélait tout ça, avec des effets à l'éponge beaucoup plus marqués que sur les autres images. On est parti de chaque côté du chœur et on a avancé photo par photo
 10 pour finir sur une grande horizontale au centre. La photo ne voulait pas apparaître, donc on a eu un peu peur. Finalement, elle est quand même arrivée, les jours approchant, donc il y a eu un moment de suspense.

Cette exposition-là, par contre, commençait à être connue : on a eu de la presse, *Le Monde*, etc., et des échos. Alors que pour la première, pour *Corps à Corps*, la presse
 15 avait surtout été un soutien face à l'interdiction d'exposer.

*L.B. : Vous m'avez dit que la performance dans l'église se déroulait dans le cadre d'un festival de théâtre. Vous m'avez aussi parlé de l'importance de la mise en scène dans vos photos, et je sais que Florence est formée au théâtre. Est-ce que vous vous sentez beaucoup
 20 en lien avec le monde théâtral ?*

Y.T. : C'est plutôt le cinéma, en fait, que le théâtre pour moi.

Non, pas tellement. Quand je parle de mise en scène, c'est juste pour dire que ce n'est pas du « pris sur le vif », ce n'est pas spontané. C'est plutôt de la performance que du théâtre. Moi, je ne suis pas du tout dans le théâtre. Florence, oui, mais pas
 25 moi.

[...]

Entre *Corps à Corps* et *La Mort*, il y a eu ce qu'on a appelé les expositions composites, c'est-à-dire des expositions mêlant les travaux de chacun et ceux du

groupe *Leurs Limites*. Il y en a eu à Évreux, à Busto Arsizio près de Milan, en 1988, etc.

Pour l'histoire, avant même la fondation de Noir Limite et dans nos discussions, on était formellement assez d'accord sur cette recherche de la limite, sur ce que la
 5 photographie pouvait représenter au maximum. Mais il n'était pas question de transgression gratuite : on n'était pas des actionnistes. Il s'agissait plutôt d'une exploration du tabou, plus que d'une simple provocation. Donc, tout était assez conceptualisé.

Ensuite, on travaillait chacun sur nos propres préoccupations : beaucoup sur la
 10 mort, mais aussi sur la vie. Cela a conduit à la décision de structurer trois grands projets autour de la vie, de l'amour et de la mort. On a commencé par l'amour avec *Corps à Corps*, chacun abordant le thème à sa manière.

Il a aussi fallu réfléchir à la façon dont on allait travailler ensemble. On est tellement individualistes que c'est un peu difficile de travailler en commun. On avait aussi
 15 des styles très affirmés et très particuliers, donc on ne pouvait pas vraiment dialoguer au sein d'un projet comme on le ferait dans une simple discussion. Faire des photos posées, des modèles les uns pour les autres. Le grand fantasme du *Corps à Corps*, c'était que deux fassent l'amour pendant que le troisième photographie. Cela a beaucoup alimenté les fantasmes autour du groupe. On en a entendu des
 20 appréciations, et il y avait aussi une certaine volonté de nous séparer.

On aurait pu penser que nos soutiens se rejoindraient autour de l'idée d'un groupe, mais c'était tout le contraire. On entendait : « Mais qu'est-ce que tu fous avec eux ? » C'était vraiment une volonté de casser le groupe et de ne pas le reconnaître en tant que tel.

25 **L.B. :** *Selon vous, à quoi cela était-il dû ?*

Y.T. : Je ne sais pas, parce que c'était vraiment particulier. Même Lemagny, par exemple, quand il y avait des expositions collectives, il nous présentait chacun séparément, mais jamais les trois ensemble. Il fallait que je dise à Jean-Claude : « Mets les trois ! », et ça ne passait jamais sous le nom Noir Limite.

L.B. : Tout à l'heure, vous disiez que vous étiez un groupe d'artistes, pas seulement de photographes, et que ça valait pour vous la réputation de « prétentieux » parce que vous assumiez pleinement ce statut. Aujourd'hui, pensez-vous que c'est toujours perçu de la même manière ? Continuez-vous à vous considérer et à vous affirmer comme artistes, en tant que photographes ?

Y.T. : Je parle des années 80. Il faut analyser tout ça dans le contexte de cette époque, qui est extrêmement différente d'aujourd'hui. La photographie n'avait pas encore de statut reconnu ; ce n'est qu'au début des années 90 que ça a commencé à exister. Moi, j'ai été reconnu, mais seulement en tant qu'artiste plasticien.

Quand j'ai « passé à l'ennemi » — c'est-à-dire à la photographie couleur — il y avait ces termes qui apparaissaient dans les textes critiques : c'était considéré comme trahir la cause photographique, comme passer à l'ennemi. C'étaient des propos assez choquants. Je n'ai pas retrouvé toutes les traces, mais c'est le contexte.

Parce que la couleur ... comme disait Man Ray, ou comme Walker Evans l'aurait peut-être dit avant, c'était vulgaire. Bon, il est revenu là-dessus, il faut lui reconnaître ça, mais c'est resté un adage qui a perduré dans les années 80.

John Batho, c'est un des rares qui — je parle pas de son travail, mais de sa position — se soit défini comme artiste et ait revendiqué la couleur. À l'époque, ça ne se faisait pas ; il était photographe, chacun à sa place.

En arrivant en 88, il y avait cette tendance dite de la photographie plasticienne : il y avait Tosani, Garner. Tout ce qui était rassemblé dans l'exposition *Une autre objectivité* de Chevrier et de l'Anglais dont j'ai oublié le nom.

Le seul critique dont j'étais très proche, que j'ai connu en 1988 et à qui j'ai montré mon travail, c'est Bernard Lamarche-Vadel. On est restés amis jusqu'à son décès, en 2000.

J'avais toujours cette phrase quand je lui parlais justement de la difficulté à faire passer mes images et de la censure récurrente. Il me disait : « Oui, c'est bon signe. »

Mais il y avait aussi une réputation de sulfureux qui a perduré longtemps. Quand j'avais une commande, il y avait toujours cette idée : « soyez sage. »

[...]

5 **L.B. :** *Après Noir Limite, comment avez-vous abordé vos expositions personnelles ? Les performances et scénographies développées de la période Noir Limite ont-elles perduré dans votre pratique ?*

Y.T. : Oui, toujours.

Dans des expositions récentes, j'ai fait un travail sur les chevaux percherons en 2023. J'ai exposé dans une abbaye : ils m'avaient laissé toute l'abbaye, qui était
10 complètement dénudée. J'y ai donc installé de grands tirages.

[...] Les formats et l'accrochage sont très importants. Ce n'est pas juste une exposition de photographies avec des tirages espacés de 30 ou 40 cm sur des murs blancs interminables. C'est quelque chose à considérer dans son ensemble.

15 **L.B. :** *Est-ce que c'est le fait d'assumer pleinement la photographie comme une pratique artistique qui vous a aussi amené à accorder une place plus importante à la scénographie dans vos expositions ?*

Non, c'est surtout que la scénographie, c'est aussi une manière de mettre la photographie en valeur. Mais c'est une manière d'éprouver l'image, d'éprouver ses capacités.

20 Mais en général, une image a un format ; je ne varie pas beaucoup les formats.

[...]

J'essaye toujours d'innover. C'est l'idée de Bob Dylan qui passe de l'électrique à l'acoustique, du folk au rock, du rock au country etc. Il y avait d'ailleurs une grosse influence du rock. J'ai même fait des clip vidéo et un fond de scène pour Complot
25 Bronswick récemment.

[...]

L.B. : Que pouvez-vous me dire de la dissolution du groupe ?

Y.T. : On a parlé de trois projets, donc c'était quand même assez restreint dans le temps. C'était aussi un concept : faire un groupe artistique, mais pas un groupe fait pour être éternel.

- 5 C'était un groupe pensé pour durer le temps de ces trois projets. On a fait *Corps à corps*, *La Mort*, et puis *La Vie*, qui s'appelait *Existences*, au pluriel.

En 1991, on n'en pouvait plus. Les réunions étaient de plus en plus tendues, donc on a décidé de mettre le groupe en hibernation. On s'est arrêté pendant un an et demi environ, puis on a eu un clash et basta. On n'est plus en contact.

- 10 Nos personnalités artistiques individuelles ont un peu tué le groupe. Parce qu'en fin de compte, on aurait pu faire une exposition *Existences* en 1992. Mais Florence a retiré sa série, et moi, je ne voulais pas montrer celle que Noir Limite voulait. Je voulais mettre en avant mes recherches les plus récentes, notamment *L'Attribut* en couleur, etc. Donc ça ne collait plus.

- 15 Après, on avait aussi des jeux un peu professionnels : on classait toutes les séries qu'on avait faites, chacun classait les séries des autres par ordre de préférence. Et c'est là que les tendances de chacun, à l'époque, n'allaient plus dans le même sens, notamment dans la manière de classer les travaux.

[...]

Annexe 3

Documents et archives du groupe Noir Limite

Cette annexe rassemble plusieurs documents d'archives relatifs à l'activité du groupe Noir Limite entre 1986 et 1993 :

1. BELEGOU J.C., CHEVALLIER F., TREMORIN Y., *Manifeste Fondateur Noir Limite*, janvier 1986.
2. BELEGOU J.C., CHEVALLIER F., TREMORIN Y., *2nd Manifeste Noir Limite Dit Riva-Bella*, décembre 1987.
3. BELEGOU J.C., CHEVALLIER F., TREMORIN Y., *3° Manifeste Noir Limite Dit du Mont Saint Michel lu à Busto-Arsizio*, Italie, septembre 1990.
4. Communiqué de presse annonçant la dissolution de Noir Limite (9 avril 1993)
5. Biographie et extraits de presse consacrés au groupe Noir Limite
6. Planches contacts

LES MANIFESTES

noir limite

noir limite

© PHOTOS And CD - Sausseuzemare F - 76110 GODERVILLE

35 27 17 78



1er manifeste noir limite 1986

MANIFESTE FONDATEUR NOIR LIMITE,

La photographie est affaire de surface, d'apparence, de donné à voir.

S'attacher à la surface des choses - la peau, à fleur, dénudée, tendue, vive, à vif.

S'attacher à cette matière du corps,

là où nous ne pensons plus à l'intérieur de nous,

là où ça fond entre nous et le monde,

là où la surface se met à nu, où l'oeil dérive sur les formes,

s'enfonce dans les plis, commissures, dévore ce qu'il touche,

où s'offre la fragilité de ses limites, - limites du dehors et du dedans, de la peau et des entrailles,

là où elle se met en péril et met notre extériorité en crise, en désir.

Ce qui est douloureux dans la proximité c'est la distance qui demeure.

Remuer notre chair, le seul monde, seul réel des corps.

Crever la surface du corps.

Crever la surface.

Crever le corps.

JANVIER 1986

2nd MANIFESTE NOIR LIMITE dit de RIVA-BELLA, Décembre 1987.

Vendredi 27 Novembre nous devions inaugurer à la Maison de la Culture de Bourges l'exposition « Corps à corps » dont vous voyez les pièces ici rassemblées.

Cette exposition n'a pas lieu, annulée la veille par la direction, solidaire dans son ensemble, de la Maison de la Culture de Bourges avec laquelle, pourtant, un accord pour cette présentation avait été conclu il y a onze mois.

Cette exposition a été censurée.

Censurée au nom de «la prudence devant le réalisme de certaines photographies». Censurée au nom de la crainte de «choquer des enfants et des personnes âgées».

Censurée avec <<libéralité>> puisque l'on nous demandait, ni plus ni moins, d'enlever 25 des 60 photographies présentes...

Censurée dans une des douze Maisons de la Culture sensées mener une politique pilote de création, une politique audacieuse, ouverte, prestigieuse, libre.

«Prudence devant le réalisme de certaines

photographies»... Peut-on après Baudelaire, après

Bourdieu, après Barthes parler sans mauvaise foi un langage aussi naïf ?

Invoquer mille raisons pour censurer, et sa libéralité

personnelle en même temps... La censure ne s'est-elle pas

toujours abritée derrière la prudence, le souci de protection?

Ne se fait-elle pas toujours au nom des autres?

Ce n'est pas là la moindre de ses hypocrisies.

Aujourd'hui où le préjudice est porté à nos oeuvres, à

nous-mêmes bien sûr, mais aussi à ceux qui sont associés

avec nous dans cette opération : Photographies And Co,

La Direction Régionale des Affaires Culturelles de Haute-

Normandie, la Ville du Havre, le Centre d'Action Culturelle de Montbéliard. Au public enfin.

Nous oublions : la Direction de la Maison de la Culture de Bourges a aussi évoqué, pas très longtemps d'ailleurs, pour nous la possibilité d'une salle close voire de photographies enfermées dans le bureau du directeur.

Voici les faits.

Nous voici qui devons faire vivre ces oeuvres contre la censure, qui devons informer, réagir, empêcher que le silence n'accompagne l'interdiction, qui devons par-delà le choc continuer à créer et communiquer.

Nous voici qui nous interrogeons sur ce qui peut faire dans une société permissive que l'oeuvre d'art puisse choquer au point d'être refoulée. Sur ce qui a pu faire écrire au quotidien local (le Berry républicain) «Noir limite passe la limite.»

Or leurs limites, faut-il le dire, ne sont pas nôtres.

Noir limite est le noir de la matière photographique, cet attachement à la réalité de la photographie, le noir d'une certaine vision du monde, un retour à l'homme, la souffrance, la jouissance, le tragique, à la subjectivité, à une tradition esthétique. Le retour au corps au-dedans à l'intérieur. La simultanéité de profondeur de la surface de la peau et de celle de la photographie. Une surface, une matière à vif, à nu, une surface qui dise ses entrailles.

Noir Limite est le refus de la naïveté

moderniste et le dépassement de la déconstruction conceptuelle.

Limite n'est pour nous que tangente, risque, fil tendu vers la construction d'une oeuvre.

Ce qui sépare n'est pas ce qui ferme.

Noir Limite est donc, pour parler franc, un concept

intellectuel et artistique qui vit au

travers de nous trois, notre confrontation,

notre affection, nos manifestations.

Les limites dont nous parlons sont fragiles, en crise, en désir.

Elles ne sont pas des frontières.

Ce travail sur le « Corps à corps amoureux » qui a été

censuré nous le menions ensemble depuis deux ans, depuis la création du groupe et son manifeste.

Ce sujet, cette matière, s'est imposé à nous comme

continuation de nos travaux antérieurs sur le corps tels que

nous l'avons évoqué tout à l'heure. Comme sujet limite,

puisque transcendant ; comme rapport à la photographie

même, corps à corps avec le réel, le monde, la durée,

l'autre ; comme rapport au désir, aux conflits primitifs de

l'homme là où il se met le plus en péril : dans son rapport à

l'autre, son rapport amoureux, sensuel.

Noir Limite n'est pas un groupe d'Avant-garde car les Avant-

Gardes sont d'hier, de la modernité. Noir Limite n'est donc

pas un groupe totalitaire et à l'intérieur de cette sensibilité

commune nous avons chacun construit notre oeuvre en

continuité de nos originalités, nos histoires.

Florence Chevallier a continué de questionner l'autoportrait

en y faisant entrer l'autre, en demandant comment passer

de soi à l'autre, cet autre qui précisément est évacué par

définition de l'autoportrait. Comment photographier soi et l'autre, c'est à dire où s'arrête pour l'artiste soi? Androgynie brouillée, maculée, métaphore intemporelle et impureté du mélange.

Yves Trémorin a photographié un couple dans le rapport sexuel, dans l'objet du désir, formalisant toutes ces images imprécises et interdites de l'inconscient collectif. Retour obligé à une animalité constitutive de l'homme. Travail sur l'acte, acte photographique en coupes instantanées, précises.

Jean-Claude Bélégou a travaillé dans une intériorité à ce corps à corps, parlant du désir. S'incluant dans l'image au-delà même de ce qu'il est convenu d'appeler «camera subjective», questionnant le rapport au modèle, l'acte de création dans son déroulement et la relation à l'autre dans son intériorité.

A travers ses expositions (Noir Limite en 1986, le SITI en 1987, cette création) ses performances (Chambre Noire à Mont Saint Aignan en 1986 ; les 30x40 à Paris) ses publications (Manifeste, Caméra International cette année) Noir Limite s'est bâti une histoire originale dans un milieu, la photographie, où l'on n'est guère habitués aux groupes d'artistes.

La construction d'une oeuvre est de toute évidence et de façon incontournable au centre de nos préoccupations. Une oeuvre est une radicalité, une pensée, une construction, une réalisation, une cohérence.

Vous comprendrez cette foi, cette blessure que nous avons ressentie par cette interdiction, notre volonté que malgré la censure cette oeuvre vive.

Riva-Bella le 6 Décembre 1987

NOIR LIMITE

Florence Chevallier

Yves Trémorin

Jean-Claude Bélégou

3° MANIFESTE NOIR LIMITE dit du Mt St-Michel lu à BUSTO-ARSIZIO, Italie Septembre 1990.



Noir limite lors de la conférence de Busto-Arsizio, de gauche à droite : Jean-Claude Bégou, Florence Chevallier et Yves Trénorin.
photographie : Luca Pedrolì.

L'exposition que vous voyez accrochée aujourd'hui au Palazzo Cicogna est la version édulcorée, expurgée, censurée que la Municipalité de Busto-Arsizio a choisi de vous présenter, au prix de multiples pressions exercées sur nous avant et au moment de l'accrochage.

Sur les 116 oeuvres que nous avions encadrées, 88 seulement ont pu trouver leur place sur ces cimaises. 28 n'ont pu être accrochées taxées de profanatrices ou irrégulières, accusées d'obscénité... ou par << manque de place >>. 6 images ont également été effacées par un habile montage des vignettes du carton d'invitation. La vidéographie réalisée l'an dernier lors de la performance NOIR LIMITE dans le chœur du Prieuré du Havre-Graville a été refusée dans l'exposition pour les mêmes motifs. Censure subtile, insidieuse, dangereuse puisque

déclenchée par l'article dilatoire de La Luce, elle s'est faite par des pressions intolérables allant jusqu'à modifier le libellé du contrat d'exposition le jour même de l'installation! Cette censure n'est pas seulement comme toute censure une lâcheté, une privation de liberté, une vexation et une bêtise, elle est aussi un profond contresens sur la signification de notre oeuvre.

Elle n'est toutefois pas la première qui s'exerce sur NOIR LIMITE;

L'exposition << corps à corps >> avait été annulée en 1987 à la Maison de la Culture de Bourges en France.

Parce que l'oeuvre NOIR LIMITE ne cesse de parler de l'Homme, de l'Être, de l'âme en la chair, de leur violence, elle suscite autant d'effroi que d'attrance et de respect. C'est donc du sens de l'oeuvre NOIR LIMITE dont nous voudrions vous entretenir maintenant. cela seul vous importera autant qu'à nous. Quant aux censeurs laissons les à leur médiocrité, tout en demeurant vigilants aux privations de liberté dues aux fanatismes de toutes sortes. Du noir, de la noirceur.

Que photographient Florence Chevallier, Yves Trémorin, Jean-Claude Bélégou? Des corps, des corps fragmentés, déformés, mouvementés, accouplés, voilés, mouillés, enterrés, brouillés, maquillés, extasiés, paroxystiques, des corps dans leurs limites suprêmes autant à vif que morts, autant en jouissance qu'en déperdition, emmêlés, extirpés dans leur existence nue.

Des corps à la limite du dehors et du dedans, en une vision quasi endoscopique, à la surface tenue de leur peau, avec une précision fréquemment de chaque pore, chaque goutte d'eau, chaque structure des membres.

Corps d'hommes, de femmes, corps au-delà d'eux-mêmes, corps habités, corps de chair, vies écartelées entre les deux abîmes de l'amour et de la mort.

NOIR LIMITE photographie des âmes, photographie l'Incarnation, c'est-à-dire la présence de l'âme dans la chair, la violence de l'âme et celle de la chair, la violence de l'être. Une oeuvre qui par delà des décennies de << modernité >> qui ont renié l'Homme et le monde ramène la question, sur le devant de l'art, de l'existence. NOIR LIMITE invente une nouvelle esthétique donnant tout son sens à la réflexion phénoménologique, une dialectique de l'interne et de l'externe, du dehors et du dedans, de l'être et de l'apparence.

Car qu'est-ce que photographier si ce n'est que figer des apparences? Mais ces apparences parce qu'elles sont prises dans leur dernière extrémité livrent leur intériorité, le sentiment intérieur de l'être, l'esprit. «Rien n'est plus profond que la peau» écrivait comme à propos Nietzsche. Une oeuvre qui parle de la violence d'être, une oeuvre de la dissolution des apparences, du heurt de la lumière et des ténèbres, une oeuvre noire, une oeuvre qui interroge le sacré, une oeuvre de la noirceur des cieus, de la dérédiction, de la confrontation de l'homme et de l'artiste à sa destinée. Cette noirceur de la matière, cette noirceur douloureuse de la lumière, qui est celle des tirages ici accrochés est ailleurs que dans un pessimisme du quotidien, du jour le jour, elle est dans la somptuosité des oeuvres autant que dans la douloureuse inquiétude d'être.

Elle est dans la sensualité de la matière, la sensualité des corps, la sensualité des oeuvres car c'est de la palpitation, de la respiration, du souffle de l'être dont il s'agit.

C'est-à-dire photographiquement NOIR LIMITE s'attaque à ce paradoxe : comment photographier le noir, l'absence de lumière, le néant alors que la photographie est précisément empreinte de la lumière réfléchie par les corps. Le dedans dans les apparences.

C'est de ce paradoxe, de cet écartèlement esthétique que brillent ces oeuvres mystérieuses et aussi souvent qualifiées de mystiques que d'érotiques!

la renaissance de la tragédie.

Quinze séries sont ici accrochées réalisées par leurs auteurs entre 1985 et 1989, et desquelles environ huit images par série ont été retenues à l'origine par nous comme étant ce que nous considérons comme l'essentiel de notre travail.

Le << corps à corps >> et << la mort >> ont été menés en commun, c'est-à-dire en confrontant au fur et à mesure nos réflexions et nos images pour aboutir à une exposition commune. D'autres séries :

- les << corps froissés >> puis les << visages froissés >>, << la chambre close >>, d'Yves TREMORIN ;
 - les << autoportraits corps >>, les << autoportraits visages >>, les << visages tombeaux >> de Florence CHEVALLIER ;
 - les << nue voilée >>, les << douches >>, << la mort de l'autre >> de Jean-Claude BELEGOU ;
- ont été créées indépendamment mais toujours confrontées, elles sont accrochées ensemble pour la première fois.
- En quoi est-ce que ce travail sériel est-il le pendant de la noirceur de l'oeuvre? En tant qu'il est précisément le mode de la tragédie, c'est-à-dire des unités de lieu, de temps et d'action (ou si l'on veut de sujet) qui président à ces créations. Mais encore car il est un travail en dehors de

l'anecdotique, en dehors d'une situation concrète, quotidienne : les corps sont figés dans l'obscurité d'une mise en image qui les isole de tout cadre événementiel, temporel, conjoncturel. Les corps sont épinglés dans la confrontation essentielle à leur Destin, comme autrefois le destin était incarné dans le Choeur antique de la Tragédie. Or s'il y a tragique c'est parce que le destin offre toujours ces deux traits d'être obscur, sibyllin d'une part d'être contradiction, tiraillement, écartèlement d'autre part. Le destin en impose et l'homme se déchire.

Le travail en série, incarnation obsessionnelle et inlassable - tel n'est-il pas le destin de Sisyphe? - travail qui transcende l'objectivité photographique, est un travail sur le sacré en l'homme transcendé, lui-même divin, ramené aux origines et aux fins. Aussi a-t-on pu parler de séries mythologiques et de << retour des dieux >> à propos de ces photographies. Car loin d'être une photographie réaliste, même quand elle est au plus précis et au plus proche des corps, tout en abondant parfois les corps dans ce qu'ils ont de plus cru, de plus humain, cette photographie est surtout tragique et mythique. Et que l'amour, la jouissance, la douleur, le désir, la mort, la déchirure, la perte charpentent la destinée de ces oeuvres ne fait que nous ramener à la grandeur des conflits premiers de l'être, aux conflits de la destinée de la vie. Ainsi l'art renaît-il en l'Homme, telle une Renaissance de l'homme face à lui-même, être de chair de sang et d'esprit, de sexualité et de mort, d'éternité et d'éternel recommencement en l'âme.

L'interdit.

Or de toute évidence l'oeuvre NOIR LIMITE suscite un malaise. Malaise qui peut aller jusqu'à susciter la censure,

que cette censure soit brutale, insidieuse ou passive... Et quand bien même l'oeuvre suscite en même temps une indéniable fascination.

Car cette oeuvre se construit sur une corde raide, un fil tendu au-dessus des abîmes, car elle met en jeu l'intimité de l'être, sa vérité, sa fragilité, car elle met en scène l'interdit - la sexualité, la mort - dans une approche qui toujours les désigne pour ce qu'ils sont : des interdits, loin des imageries modernes de la bonne conscience, du déni des tabous, loin de toutes ces images qui font «comme si de rien n'était». Comme si de rien n'était de l'amour et de la mort, comme si de rien n'était des interdits qui leurs sont inhérents, comme si ce n'était pas toujours du sacré dont il était question.

Ce que ne supportent pas les censeurs, ce n'est pas l'image d'un sexe ou d'une madone, c'est que cette image donne à penser la violence des conflits qui les habite, que cette image ne fuie pas dans les facilités et les futilités de la duperie, de << l'humour >>, de la distance polie, voire même de l'excès de bon ton, qui sont ceux des conversations et des oeuvres modernes, mondaines. Ce que ne supportent pas les censeurs c'est cet abîme de la proximité et de la distance, ce face à face sans fuite où le problème spirituel - serait-on tenté de dire le problème moral lui-même n'est jamais évacué, est sans cesse présent dans l'esthétique de l'oeuvre. Car c'est bien d'oeuvre et d'esthétique dont il s'agit!

Autrement dit NOIR LIMITE quand il donne à voir une image de la sexualité ou de la mort ne détruit pas les tabous, ne les suspend pas même : il les désigne, les photographie. Car l'homme est immensément demeuré présent, maintenu dans son intégrité, respecté, même objet d'un désespoir.

Autrement dit NOIR LIMITE vise, atteint l'être en l'homme, l'esprit en la chair, l'interdit dans le corps. Puisque ce ne sont pas tant la sexualité ou l'existence ou la mort qui sont représentés que le sentiment intérieur de l'un ou de l'autre, et pire le mélange indissoluble de l'un ou de l'autre.

Que ceci soit mis en image dans une esthétique, une photographie violentes, passionnelles, mais aussi infiniment précise, d'une précision toute photographique mais où la photographie elle-même se trouve subvertie vers sa limite, celle du noir, du << rien à voir >> voilà ce qu'ils ne peuvent supporter : d'être confrontés à l'image de leurs conflits, de leurs désirs, et de leurs noirceurs.

Ce que c'est qu'être.

Que cette oeuvre se différencie entre trois auteurs à la fois indissolubles et différents, voilà qui en met d'autres mal à l'aise...

Que cette photographie soit et dise présence au monde, vérité optique, incarnation de l'invisible, voici qui les achève. Car l'oeuvre ne résout rien, n'affirme rien, elle ne fait que ressasser et raviver les plaies éternelles. et les espoirs éternels. L'art est à l'extrême opposé de la culture, et de la communication, de la médiatisation ; l'art n'existe que dans le vertige, le sublime.

Le vertige de l'art et le vertige de l'être ne sont qu'un. Ce sont ceux encore du néant.

Ainsi prend sens le travail de Florence Chevallier, travail d'autoportraits où règne avant tout la perte de l'identité, la néantisation de soi. Maquillée, travestie, décapitée, bougée, reflétée, brouillée, corps mêlés indicibles du corps à corps, l'artiste donne de soi une image disloquée où s'impose l'incapacité de l'être à former une totalité intégrée à soi, au

monde, et aux autres. Détresse d'une comédie déchue, démultiplication des images contradictoires d'elle-même (les visages) ce sont les questions de l'identité et de l'unicité qui sont posées, jusque dans le cérémonial religieux de la mort. Dialectique de l'harmonique et du dysharmonique.

Ainsi se construit le travail d'Yves Trémorin, syncopé à l'extrême, méticuleux, précis, frontal, où les corps sont tour à tour surfaces miroitantes, si lisses (la chambre close, le corps à corps) que se lit leur déchirure imminente. Ces déchirures de corps, de visages sont au cœur des froissés, mais c'est également la photographie qui est atteinte pour être sauvée dans ce geste intégrant et dépassant l'iconoclasme de la modernité. Travail sur ceux qui lui sont proches, sur la vérité des êtres génériques (la mère, la chambre close encore) pris dans une vision frontale, détachée, violente. La chair prise entre un regard froid, répulsif parfois, et une fascination oculaire. Et tour à tour pénombre et silence.

Ainsi procède le travail de Jean-Claude Bélégu, corps dissout mais intact de souillure, aux contacts des éléments mythologiques : l'eau, la terre, l'air. Images du tourment délicieux supplice de la chair, corps idéalisé, mystique, chair animée de souffle et de dernier souffle, de désir d'un monde plein dans le constat d'une vacuité insoutenable. Image de l'écart à l'être, de la distance insoutenable qui nous sépare de l'être senti jusqu'au plus profond de la peau. Etre inaccessible, voilé ; mutilé, blessé de lames mutilantes, coupantes (l'Eau) lèpre sur le corps divin, tension déchirée de l'abîme de soi à la perte de l'autre.

Construire un territoire

On comprendra aisément alors les raisons de l'existence

de NOIR LIMITE en tant que groupe d'artistes, traversés de mêmes inquiétudes et pourtant chacun délibérément original et unique. NOIR LIMITE est un groupe non-moderne entendez par là au-delà de la modernité et des post-modernités - ni groupe tyrannique (comme le furent ceux des Avant-Gardes) ni groupe d'opportunité (comme il en est tant) mais cohésion d'esprit artistique, c'est-à-dire esthétique et philosophique. NOIR LIMITE ayant pour fonction de construire le territoire d'une oeuvre nouvelle, d'une photographie nouvelle en conflit avec des modes dominants dont on ne saurait trop dire la superficialité voire la mondanité, vit par l'extrême exigence artistique qui l'anime et la nécessité de bâtir une oeuvre envers et contre tout.

Groupe d'artistes, de photographes - ni artistes utilisant la photographie << de l'extérieur >> ni photographes-plasticiens - qui poussent la photographie dans ses limites extrêmes en voulant lui donner son expression ultime : celle de l'être là.

Manifeste noir limite dit du Mont Saint Michel 1990.

le havre **22 mars**
1991 **19/23 heures**
vernissage

NOIR LIMITE AUX ABATTOIRS LA MORT

**Du 22 mars au 21 avril 1991 de 13 h. à 19 h. Tous les jours
 sauf le lundi. Exposition présentée par le Service des Affaires
 Culturelles de la Ville du Havre, aux anciens abattoirs,
 boulevard de Graville, 76600 Le Havre. Tél. 16 35 27 17 78**



carton d'invitation pour l'exposition Noir Limite au Havre en 1991, de g. à d. : Jean-Claude Bélégou, Florence Chevallier et Yves Trémorin.

noir limite

&

Monsieur Jacques HENRI, romancier
 Monsieur Bernard LAMARCHE-VAGEL
 Monsieur Jean-Claude LEMAGNY,
 commissaire en chef au salon des Écrivains
 et de la Photographie de la Bibliothèque Nationale

la mort

cathédrale des abattoirs du havre boulevard de graville
 avenue du 16^e port, du vendredi 22 mars au dimanche
 21 avril 1991 tous les jours de 15 h à 19 h sauf lundi

Le catalogue de l'exposition sera disponible sur place

Production : Service des Affaires Culturelles de la Ville du Havre et
 Photographies & Co - Avec le concours du Ministère de la Culture, de
 Haute-Normandie et DRAC (Bretagne) et du laboratoire Central
 PHOTOGRAPHIES & CO - JACQUES HENRI - 76100 SAUSSEVILLE TEL. 16 35 27 17 78

COMMUNIQUÉ DE PRESSE DE DISSOLUTION NOIR LIMITE le 9 AVRIL 1993.

Le groupe Noir Limite constitué en 1986 par Florence Chevallier, Yves Trémorin et Jean-Claude Bélégou a décidé lors de sa réunion des 6 et 7 Avril derniers à Saint-Malo de sa dissolution.

Cette décision, mûrement réfléchie, puisqu'inscrite dans le projet même du groupe, et décidée dans son principe dès Mai 1992, est désormais rendue exécutive. Elle prend acte de la singularisation des parcours esthétiques de chacun, ainsi que de l'ampleur grandissante des projets individuels, rendant impossible la constitution d'un nouveau projet commun d'exposition et d'édition.

Jean-Claude Bélégou, Yves Trémorin et Florence Chevallier s'étaient rencontrés en Arles en juillet 1984, constatant d'un côté la spécificité, tant à l'intérieur du milieu de la photographie que de celui des arts plastiques, de leurs travaux, et de l'autre la convergence de leurs oeuvres et préoccupations, ils s'étaient réunis en Janvier 1986 sous un même manifeste, et une première exposition (Nus voilés, Nus froissés, Nus autoportraits).

Fin 1987 voyait la création du «Corps à Corps», exposition immédiatement censurée, et qui ne pourra être montrée qu'en 1989, notamment à Paris grâce aux soutiens de Bernard Lamarche Vadel, Jean-Claude Lemagny et Pierre Borhan dans la revue «Clichés», mais aussi Pierre Bastin et de nombreux autres critiques prendront parti aux côtés de Noir Limite.

En 1989 c'est la grande performance Noir Limite au Prieuré de Graville, au cours de laquelle sont tirées en public, sur quarante mètres de papier photographique déroulés aux murs, une trentaine d'images du groupe, en un cérémonial rituel qui n'a cessé de faire également partie des

préoccupations des artistes.

En 1990 voyait la naissance de deux expositions composites réunissant la somme des nombreux travaux réalisés par les trois artistes depuis leur regroupement. Cette exposition sera à nouveau censurée en Italie. Cette année là, Noir Limite était également présent dans les deux expositions internationales créées à l'occasion du cent-cinquantième de la photographie : «La Photographie Française en Liberté» à l'initiative de l'Association Française d'Action Artistique et sous le choix de Jean-Claude Lemagny d'une part et «20 Ans de Photographie Créative en France» à l'initiative de Gilles Mora.

En 1991, était créée, dans le lieu symboliquement chargé des Anciens Abattoirs du Havre l'exposition «La Mort». Le catalogue de cette exposition réunissait des textes de Jean-Claude Lemagny, Bernard Lamrche-Vadel et Jacques Henric qui baptisait le groupe «Le Trio infernal de la photographie française».

Outre le creuset d'une confrontation intellectuelle incessante, Noir Limite était également le lieu d'une immense amitié, et si, aujourd'hui, le groupe disparaît, les oeuvres continuent pour chacun de se construire.

Jean-Claude Bélégou exposera prochainement au Musée des Beaux Arts du Havre son travail «Visages» créé et publié début 1992. Il prépare pour 1994 l'exposition de son travail réalisé ces derniers mois en Scandinavie grâce au Prix Villa Médicis Hors Les Murs.

Yves Trémorin exposera cet été à la galerie de la Bibliothèque Nationale son récent travail «Catherine» créé et publié à la GALERIE Joseph Dutertre de Rennes. Grâce à la Bourse Léonard de Vinci il séjournera à la même

époque aux Etats-Unis.

Florence Chevallier inaugurera le 4 Mai prochain à la Galerie de l'Ecole des Beaux Arts de Rouen «Le Bonheur», en même temps que sortira aux Editions de la Différence, son livre du même titre. L'exposition sera ensuite présentée au Havre, à Vitry et Villefranche-sur-Saône..

Bien sûr, l'association Photographies And Co, créée par Jean-Claude Bélégou dès 1982, et qui a été pendant ces sept années le support d'organisation des activités Noir Limite, poursuivra ses activités de toujours : éditions, conférences, formations, créations, etc. Son conseil d'Administration sera prochainement redéfini.



noir limite

noir limite

En Juillet 1984 se rencontrent en Arles **Jean-Claude Bélégou**, **Florence Chevallier** et **Yves Trémorin**, photographes plasticiens. De la convergence de leurs travaux et préoccupations va naître en Janvier 1986 le groupe **NOIR LIMITE**. Un manifeste, Une performance de tirages grand format en public scellent cet acte en même temps qu'une première exposition qui rassemble les nus autoportraits de Florence Chevallier, les nus froissés de Trémorin et les nus voilés de Bélégou. La seconde exposition "Corps à corps amoureux" est censurée à sa création en Novembre 1987 et ne sera montrée qu'en 1989. La troisième exposition consacrée à "La mort" est accrochée en Mars 1991 aux Abattoirs du Havre. En outre ils continuent chacun des recherches particulières (Telles les séries d'Yves Trémorin sur sa Grand Mère, sa Mère, sa Femme, ainsi que les Limbes ; autoportraits-visages de Florence Chevallier ; série des Douches, d'A. & S., des visages de Jean-Claude Bélégou...) dont plusieurs sont avec les créations communes rassemblées depuis Janvier 1990 dans une exposition évolutive baptisée Composite, et autour de laquelle ils préparent un livre.

Baptisé "Le trio infernal de la photographie française" Noir Limite a au cours de diverses conférences développé en des textes clefs le sens de l'oeuvre (Conférences de Riva-Bella 1988, de Milano 1990 notamment)

PUBLICATIONS

- 1986 Manifeste Noir Limite
- 1987 Cartes Photographiques, Eds Admira Aix-En-Provence
 Caméra International n°12 "Photographie Actuelle en France", article de **J-CI Lemagny**
 La Wallonie "Aspects de la photographie actuelle en France", article de **Pierre Bastin** du 9-10 (Belgique)
- 1988 Catalogue "Corps à corps" ZOPP avec l'aide de la Ville du Havre et du Ministère de la Culture
 Art Press n° 122 "Censures" article de **Jacques Henric**
 Zoom n°2/88 "Censures" article de **Jacques Clayssen**
 Cahier du Cinéma "Censure" article d'**Alain Bergala**
 La Wallonie "Corps à corps amoureux" article de **Pierre Bastin** du 18/12
 Libération du 23/12 "Les enfants de 68"
 Le Généraliste n°966 "Des corps d'images" article de **Christian Gattinoni**
 Le Nouvel Observateur "Revues" article d'**Alain Dister**
 Clichés, Avril, "Noirs et mythes, Noir Limite" portfolio, et présentation de **Pierre Borhan**, art. de **Jean-Claude Lemagny**
 Lumières d'Equinoxe, catalogue Festival Inter. de Photog. de Montréal
- 1989 La recherche Photographique "L'érotisme" article d'**André Rouillé**
 N'y allez jamais sans lumière, cat. Abbaye de Gravelle/Ville du Havre
 Cahiers de la Photographie "20 ans de photographie créative en France" **Gilles Mora**
 Politis, été 89, art. de **Michel Lequenne**
 Photographie n° 8 RFA Düsseldorf, portfolio et article de **Michael Koetzle**
 France Inter, Culture Club, Noir Limite à la Base, émission de **Catherine Nivez**
 Corps c'est Noir, présentation de **Bernard Lamarche-Vadel**
 Noir Limite ou la déstabilisation du regard, article de **Farid Abdelouahab**
 Art Press n°141, "Noir Limite à la Base" article d'**Anne Dagbert**
 La Wallonie, Noir Limite expose à la Base, article de **Pierre Bastin**
- 1990 Tragique et Tragédie, catalogue du CDC d'Evreux
 Catalogue Photographie Actuelle en France, Fondation Gulbenkian, Lisbonne
 Art Press Spécial La Photographie "L'intime, très intime" **Jacques Henric**
 Photo Reporter, "Censures" **Alain Dister**
- 1991 Catalogue "La Mort" 48 PP, textes de **B. Lamarche-Vadel**, **JC Lemagny**, **J. Henric**
 Le Monde du 5.04, Jouez avec la mort, article de **Patrick Roegiers**
 La Wallonie du 12.04, Noir Limite aux Abattoirs, article de **Pierre Bastin**
 PhotoReporter, Noir Limite, article d'**Alain Dister**
 Vis à Vis n°9, article de **Pierre François Moreau**
 Les Infos n°2, article de **Pascal Colé**
 France Culture, 25.03, D'un jour à l'autre, **Alain Vensten & Patrick Roegiers**
 FR3 Océaniques, 1.04, La photographie française en liberté (I.C.P. New York)

EXPOSITIONS/EXHIBITIONS

- 1987 Galleria dell'Imagine, **Savignano-Modène** (Italie)
Maison de la Culture de **Bourges**
Salon International des Techniques del'Image, **Paris La Défense**, collective
- 1988 Galerie municipale du Chateau d'Eau, **Toulouse**, collective
Galerie Suzel Berna, **Antibes**
Maison de la Culture de Bourges "Corps à corps", Exposition censurée et annulée
Festival International de Photographie Actuelle (Corps à corps) de **Montréal**
- 1989 Fonds National d'Art Contemporain au Palais de Tokyo, **Paris "FNAC 88"**, collective
Galerie Suzel Berna, **Antibes** "Corps à corps"
La Base, **Levallois**, exp. présentée par Bernard Lamarche-Vadel " Corps à corps "
Musée des Beaux Arts du **Havre** "Corps à corps"
Institut Culturel Français de **Fribourg** (RFA) collective
Département culturel de la Bayer, **Leverkusen** (RFA), 20 ans de photographie créative en France, collective
Ludwig Museum, **Aix la Chapelle** (RFA) idem
- 1990 Maison des Arts, CDC d'**Evreux** Composite 90
Galerie Municipale du Chateau d'Eau, **Toulouse**, collective
Fondation Cante, **Mérignac**, 20 ans de photographie créative en France
Fundacion Gulbenkian, **Lisbonne** (Portugal) Photographie actuelle en France
Palazzo Cicogna, **Busto Arsizio (Milano)** Obiettivo Francia : Noir LImite Composite
Cathédrale d'Images des **Baux de Provence**, 20 ans de photog. créative en France
Arsenal de **Metz**, 20 ans de photographie créative en France
Hopital Ephémère Bretonneau, **Paris**, exposition inaugurale
- 1991 Grand Palais, **Paris**, Découvertes, Collections de la B.N.
Espace Photographique des Halles, **Paris**, 20 ans de photographie créative en France
Musée Niepce, **Chalon sur saône**, 20 ans ...
I.C.P. Midtown, **New York**, Contemporary French Photography
Anciens Abattoirs, **Le Havre**, "La Mort"
Musée d'Art Moderne, **Mexico**, La Photographie française en liberté
Musée d'Art Contemporain, **La Nouvelle Orléans**, id.

INTERVENTIONS ET PERFORMANCES

- 1986 Centre d'Art et d'Essai Marc Sangier, Mt St Aignan, Révélation Publique
Soirées Photographiques des 30x40, Paris, intervention sonore et visuelle
- 1988 Les photographies refusées du Corps, les 30x40 Paris
- 1989 Abbaye de Graville : Nuits noires "Libertés et libertinages", **Le Havre** : réalisation publique in situ de 40 mètres de tirages dans le périmètre du chœur de l'église

COLLECTIONS

- Bibliothèque Nationale, ~~Département~~ de la Photographie, Paris
Fonds National d'Art Contemporain, Paris
Musée Nicéphore Niepce, Chalon sur Saône

N O I R L I M I T E

extraits de presse

Création du groupe: Autoportraits corps de FLORENCE CHEVALLIER, Froissés d'YVES TREMORIN, Nues voilées de JEAN-CLAUDE BELEGOU :

" Corps froissés, peau voilée, membres étrangement enmêlés : le groupe NOIR LIMITE s'expose à corps et à cris. Une exposition surprenante, intimiste et pourtant terriblement exhibitionniste. Une exposition aux limites du corps humain... Le regard du photographe s'y est exercé comme venant de l'intérieur de lui-même, en une vision parfois déformée, ou volontairement torturée, partiellement cachée pour mieux dénuder le corps humain..."

Le Berry Républicain 18 Janvier 1987

Noir Limite à fleur de peau

" Une volonté qui nous semble sans limite. Il demeure que la chorégraphie des images est présente et essentielle. En soixante-quinze photos les auteurs de cette exposition ne cachent pas quelques fantasmes, une démarche vers l'extase, une violence, un froissement, une déchirure, un travail au corps révélé."

La Nouvelle république 28 janvier 1987

Noir Limite en trio

" Trois excellents photographes et pas conventionnels pour un sou... L'intention de FLORENCE CHEVALLIER est de donner des représentations inédites, originales de notre corps, par des jeux d'ombres et de lumières, des distorsions et des glissements. Elle écrit qu'elle désire créer un corps d'une nouvelle dimension... YVES TREMORIN paraît soucieux de la même réalisation. Il torture les formes et triture les images afin de perdre l'identité des corps et les dépersonnaliser, cela -personne ne s'en étonnera- dans un sentiment d'angoisse. Pierre Borhan a écrit que la violence des images "trahit la couleur de leur auteur qui nomme ici ses démons". On en frémit. JEAN-CLAUDE BELEGOU a astucieusement choisi d'habiller ses modèles de voiles fins dont la disposition et les plis constituent comme une seconde peau qui fabrique ou fait deviner une autre anatomie, une autre identité et, même, constitue une autre nature. On pense à quelque gravure de jadis qui représentaient l'Enfer peuplé de créatures étranges, anormales, inquiétantes..."

Le Courrier Français 24 Janvier 1987

Noir Limite : Clichés anatomiques

"... On a vu l'ombre prendre son autonomie et s'offrir, en sa matière, à la contemplation. Ce furent tous les travaux sur le flou. On voit, plus décisif encore, l'ombre devenir le milieu poétique ambiant d'où naissent et surgissent présences et fictions. Lorsque certains froissent et triturent ce papier qui est la matière objective d'une photo, pour le photographier à son tour, ils ne constituent pas seulement une métaphore de ce travail vers la substance. Le fait de ne pas présenter l'objet, le papier froissé lui-même comme oeuvre, mais de le rephotographier, est le geste décisif. C'est ici le passage, sous nos yeux, d'une modernité à une autre. Le gadget surréalo-minimalo-conceptuel a cessé d'être possible. Le ready made a fait son temps. Si le jeune photographe d'aujourd'hui rephotographie son papier froissé (dans quel épisode de désespoir, peut-être?) c'est qu'il a compris qu'il n'atteindra la matière où s'incarne la vérité du réel qu'à travers la matière particulière à la photographie..."

Jean-Claude Lemagny, Caméra International n°12

L'exposition "Corps à corps" censurée :

"NOIR LIMITE passe la limite... Il n'est pas question de pudibonderie dit Henri Massadau, mais je ne peux pas exposer de telles photos à tous les yeux et risquer de choquer des enfants qui visitent la Maison, ou des personnes plus âgées... Il aurait fallu une salle fermée..."

Le Berry Républicain, 27 Novembre 1987

" Nous tenons ces trois photographes pour essentiels... Nous protestons contre l'interdiction qui frappe cette exposition et nous nous élevons contre l'arbitraire d'une telle décision... Que FLORENCE CHEVALLIER, YVES TREMORIN, JEAN CLAUDE BELEGOU soient déjà assurés de notre soutien le plus déterminé et le plus chaleureux. C'est certain, tout ne fait que commencer."

Pierre Bastin, La Wallonie 11 Décembre 1987

Solidarité avec Noir Limite

" Thème de l'exposition : le corps à corps amoureux. Quand on programme ça, on doit quand même s'attendre à ce que dépassent, par-ci, par-là, quelques têtos, roudoudous et poils d'aisselles ou de pubis..."

Jacques Henric, Art Press, Janvier 1988

" La direction s'est retranchée derrière "la prudence devant le réalisme de certaines photographies". On reste stupéfait devant tant de feinte naïveté qui consisterait à invoquer un irréel pour l'image photographique. le thème : corps à corps amoureux laissant peu de doute sur les images produites, on ne peut que s'interroger, comme le firent les trois photographes sur la révélation soudaine de la nature des rapports physiques dans un couple à une direction ainsi déniée..."

Jacques Clayssen, Zoom Février 1988

" Le corps et son image restent scandaleux, pour peu qu'ils diffèrent du stéréotype. FLORENCE CHEVALLIER, JEAN-CLAUDE BELEGOU & YVES TREMORIN réunis dans le groupe NOIR LIMITE viennent d'en expérimenter l'actualité...Lorsqu'il se fait oeuvre, et collective, le désir, le corps baroque, le corps critique, se trouve effectivement hors ou au-delà de cette petite scène des médias qui montre le corps pour mieux démontrer le produit..."

Christian Gattinoni, le généraliste 22 Janvier 1988

" Si NOIR LIMITE passe la limite, ce n'est pas celle de l'indécence... c'est celle d'une conception aseptisée de la photographie."

Pierre Borhan, Clichés n°45

" ... Dans les oeuvres du groupe NOIR LIMITE il s'agit bien du sens le plus précis du mot incarnation : la mise en chair... L'un des grands projets du groupe NOIR LIMITE est d'accepter la totale vérité de la chair pour la transmuter en la plus intense présence des formes dans l'image photographique. Jean-Claude Bélégou l'exprime magnifiquement : "La simultanéité de la profondeur de la surface de la peau et de celle de la photographie. Une surface, une matière à vif, à nu, une surface qui dise ses entrailles". Une fois de plus c'est le "rien n'est plus profond que la peau" de Nietzsche qui se révèle le maître mot de la photographie... Mais chacun a son chemin. Chez BELEGOU tout s'ordonne autour d'une grande courbe tendue, dans un effort douloureux pour s'arracher à soi-même. Tels

sont les esclaves de Michel-Ange. Avec en contrepoint ces mains qui s'agrippent, comme chechant en vain à saisir au passage le violent flux qui arque les masses. Chez FLORENCE CHEVALLIER, le mouvement essentiel est plus secret. Ce ne sont plus des grandes lignes qui dessinent des profils, mais une éclosion venue du noir ambiant. Par l'effet du miroir, ses figures semblent naître de la profondeur des eaux. Au dessin nerveux par le contour, de BELEGOU, s'opposent ses volumes par tâches de lumière s'irradiant de leur sommet. Ce n'est plus Michel-Ange, c'est le Tintoret. Mais TREMORIN s'oppose à son tour par la continuité de ses volumes modelés comme ceux d'un bas relief, modulés dans la matière du gris, continuant absolument sur les photos froissées et rephotographiées. Tous ces défoncements qui pourtant ne violent pas la masse : c'est Rodin... Ce n'est pas seulement une même recherche plastique mais une certaine atmosphère poétique qui relie ces trois auteurs, par delà leurs différences. De l'ombre ont resurgi les aventures des Dieux. Des combats de Titans, des enlèvements des sabin (chez FLORENCE CHEVALLIER notamment)... Même sans se nommer le mythe est de retour. Ainsi chaque artiste ne serait plus claquemuré dans sa propre recherche, à la fois désespérément et complaisamment solitaire. Le retour des groupes comme NOIR LIMITE en serait un signe."

**Jean-Claude Lemagny, Conservateur à la Bibliothèque Nationale,
Membre des Cahiers de la Photographie, Noirs et Mythes, Clichés N°45**

" Les corps ne sont pas pour eux des objets à offrir en pâture à des regards avides, ils sont inséparables d'une recherche esthétique c'est à dire d'une aventure périlleuse mettant conjointement en jeu les corps et la photographie : une tentative impérieuse et désespérée d'atteindre aux confins de la photographie, et au plus secret des corps."

André Rouillé, La recherche Photographique, Novembre 1988

L'exposition "corps à corps" exposée à Antibes, au Havre, à la Base (Levallois) :

" ...Des tirages somptueux qui évitent le double écueil du banal érotisme et de la vulgaire pornographie et nous imposent brutalement, dans des corps statufiés par le déclic, l'évidence d'une équivalence celle du désir et de la mort."

D.Treton, Artension N°4, Juin 1988

" Enfin une vision qui sort des stéréotypes, transmet là l'émotion la passion : chair mise à nu, mise en amour ; corps mélangés jusqu'aux limites, juste avant l'inesthétique, mais pourtant "jusqu'au bout", au-delà du très codé, exhibitionniste ou esthétisant et souvent phallocentrique. Les deux hommes du groupe contournent largement l'imaginaire culturel des hommes sur les femmes, tandis que Florence CHEVALLIER s'implique totalement en se mettant elle-même en scène dans ses rapports amoureux... Intensité et engagement, on sent l'urgence d'aller au fond des choses, et c'est bouleversant, car il s'agit du corps de plus proche et de plus intime..."

Michel Lequenne, Politis Été 1989

" NOIR LIMITE est certes le vocables sous lequel se sont regroupés trois jeunes photographes : Jean-Claude Bélégou, Florence Chevallier et Yves Trémorin; mais ce pourrait être aussi l'objet idéal de leur commune démarche. Photographier, ce qui suppose le matériau lumineux mais pour y être au centre de la nuit la pire, celle de l'interdiction de voir. Travail d'approche pour une nuit en deux parties qui coïncident comme le baiser de deux obscurités complémentaires ou les deux versants d'une même noirceur. Les photographies réunies sous le titre "corps à corps" représentent l'approche qui seule est figurable de ce qui n'a pas de figure : le lien sexuel... Pourquoi cette trilogie, puisqu'il s'agit dans cette oeuvre de la coïncidence de trois points de vue, fut-elle ainsi ressentie comme subvertive. A mon avis deux ordres de raisons au moins lui ouvre la voie du purgatoire, sinon de l'enfer. D'abord la pratique intensive du morcellement du sujet, des sujets; la brutalité d'un répiècement d'organes et de membres, de lieux et de fonctions du corps sans plus de hiérarchisation... L'oeuvre du groupe NOIR LIMITE frappe trop souvent la représentation d'inintelligibilité des rapports topographiques.. ce faisant elle compromet le regard du spectateur dans l'intimité du délire des corps, et recherche des équivalents visuels non des représentations mais des sensations de l'étreinte sexuelle. Telle est à la fois son innovation et la raison de sa malédiction... Enfin dans cette persévération sérielle d'un même sujet sans doute ce qui est particulièrement troublant demeurent les trois temps distincts dénotant des points différents. Violence de TREMORIN, picturalité de CHEVALLIER, tendresse subtile de BELEGOU, trois manières de prononcer la dérive d'un sujet inqualifiable, infigurable pour et dans la lisière qui le constitue par approche autant que par désagrégation."

Bernard Lamarche Vadel : Corps c'est noir 1989.

" L'érotisme de ces photographies, où des corps de couples hétérosexuels mettent à nu leur désir, est pourtant voilé de toutes les subtilités des jeux de lumière du noir et blanc... Ici l'identification est probable, ou, du moins, concevable. Que ce soit dans la tendresse des jeux de mains pétrissant des formes féminines des photos de BELEGOU, ou que ce soit dans les images plus violentes parceque plus exhibitionnistes, des gestes sexuels soumis à notre regard par TREMORIN. Ou encore dans la description plus distanciée de l'acte amoureux par CHEVALLIER, car les scènes sont prises dans un miroir recouvert de gouttes d'eau, écran de pluie qui poétise et sculpte les corps. La connexion du désir avec le mental est alors plus explicite - le sexe comme l'art n'est-il pas surtout cosa mentale ..."

Anne Dagbert, Art Press n°141

" Die Bilder atmen Kraft, Ekstase. Die pointierte Lichtregie akzentuiert die Falten und Verwerfungen des Körpers und der Haut. Alles in allem unkonventionelle Aufnahmen, die sich mutig und frisch abheben von den vielen langweilig-glatten Inszenierungen jugendlich-wohlgeformter Körper..."

Michael Koetzle, Photographie 8/89

CREATION DE L'EXPOSITION NOIR LIMITE AUX ABATTOIRS / LA MORT

"En une soixantaine d'oeuvres nouvelles de grand format le trio infernal de la photographie française fête les noces de la mort et du sexe, dans la "Cathédrale" des Abattoirs construite après la guerre sur le port ... les tirages sont accrochés sur des filins d'acier reliés à des pylones de béton gris... Bélégou saisit la mort comme un acte d'amour. La matérialité de la lumière autant que l'identité de la mort constituent le sujet de cette vision tourmentée... chez Trémorin le dialogue de l'ombre et de la peau ridée, tanée, érodée, est l'objet de ce travail rigoureux qui a pour enjeu le sens des formes... Chevallier accomplit une sorte de voyage exotique et initiatique dans l'eau delà. Ses coloris suaves et aigre-doux rompent pour la première fois avec le langage du noir et blanc, spécifique de Noir Limite.. Ces oeuvres développent les interrogations esthétiques sur la substance même de la photographie menées marginalement par le groupe depuis sa création."

Patrick Roegiers, Le Monde 5 et 11 Avril 1991

" Que du brut, du béton, de l'extra... trio infernal prompt à dégainer des images incendiaires et des réactions itou. Thème de leur dernière stupéfaction la mort. Corps défiguré par la terre (Bélégou) mouillé de fougères ou vampirisé par le néant (Chevallier) stigmatisé en morceaux choisis (Trémorin) ..."

Brigitte Ollier, Libération 5 Mai 1991

" Trémorin par un regard d'une précision extrême, nous montre ces pieds, ces mains, ces membres et ce visage figés, gonflés par la mort récente et rendus à une plénitude sculpturale avant que le grouillement des vers ne vienne s'en emparer. Comme si le temps s'était un moment arrêté pour eux, les figeant selon les purs volumes de l'espace... Bélégou ose affronter les épousailles de la chair et de la terreleur étroite intimité. Ce n'est pourtant pas une horreur négative qui se dégage de ces images évidemment difficiles. C'est l'impression d'une fécondité déjà là présente et irrésistible et la noire pureté des limons et de tous les humus... La mort parfumée et coquette de Chevallier, cette mort fardée et fleurie, est ici la plus effrayante et la plus ambiguë. C'est une mort baroque et perverse où les jolies couleurs ne sont là que pour nous rappeler que les chairs sont en train de devenir verdâtres ... Dans ce dit des trois morts et des trois vifs, Noir Limite pose une fois de plus l'éternelle question "Mort où est ta victoire? Et ce qui est opposé à la mort est une sensualité profonde et robuste qui assure les aspects les plus terribles de la mort comme elle est capable d'assumer les aspects les plus terribles de la vie."

Jean-Claude Lemagny, Catalogue Noir Limite

" Voilà, il a encore sévi! Le lieu du crime entre "Abattoirs" et "cathédrale"... Côté enfers, et côté Paradis, mais en même temps dans le même geste, dans le bref coup de feu du même déclic, au sein du même passage en rafales de la même nuit.

Pouvait-il le diabolique trio rêver meilleur espace? Le lieu où les corps tombent confondu avec le lieu où les corps ascensionnent; où les corps de pourriture se transmutent en corps de gloire, en corps de résurrection. Abattoirs, Cathédrale: le "noir Saint-Paul", comme l'appelait Nietzsche, entre une harangue à Ephèse, un coup de gueule à Millet, une prophétie à Rome, a dû, de nuit traîner ses sandales dans les docks et les entrepôts du Havre, préparant ainsi le terrain à ce trio de sataniques voltigeurs qui, depuis quelques années, se portent toujours vers les points les plus sensi-

bles, les plus dangereux du front. Car c'est bien d'une guerre qu'il s'agit, d'une guerre un peu spéciale certes puisqu'en cette ligne de front où canardent mes trois fantassins d'élite des corps doivent chûter avant de se mesurer à une possible éternité..."

Jacques Henric, Catalogue Noir Limite

".. Avec son exposition Corps à Corps, puis avec celle-ci sur la mort, Noir Limite confirme son refus de prendre le corps comme un lieu mental. Il entreprend ce corps comme un terrain un risque, un lieu géographique où il y a lieu de prendre tous les risques, y compris celui de s'y dissoudre. La photographie du corps doit être un résultat physique, une affirmation d'existence charnelle.

Noir Limite renforce la radicalité du corps, lieu élémentaire de vécu (sexe et mort) et lieu combinatoire vide de toute rhétorique idéaliste. Nous sommes en présence d'une immense provocation. C'est certain. L'amour, la vie, la mort sont à ce prix. "Qui laisse une trace laisse une plaie" a écrit Henri Michaux. Que cette sublime provocation reste en nous comme une trace. Que subsiste en nous la plaie salubre."

Pierre Bastin, La Wallonie du 12 Avril 1991

" Le groupe Noir Limite s'est donné pour mission de constituer son oeuvre sur la lisière de ce qui est figurable. Que la mort nous ronge aujourd'hui et chaque jour, et que blessés nous le soyons tous plus ou moins, c'est le signe de l'homme que de le savoir autant que de vouloir l'ignorer. Que la censure sous sa forme instrumentale et brutale l'ait atteint est regrettable certes, mais rien n'est censurable aujourd'hui que parceque tout le reste est déjà censuré : l'homme séparé de lui-même, de son espèce et de sa fin par la puissance active contre lui des chiffres. Que cette oeuvre manifeste au présent l'abolition virtuelle de chacun, que la mort soit par le génie propre de la photographie notre passé, notre présent et notre devenir, voilà vérité difficile à soutenir qui méritait aux yeux de certains l'interdiction. Mais cette interdiction, promontoire du désir de soustraire et d'effacer, outre qu'elle révèle l'efficacité de ce qui est révélé révèle aussi que l'espèce entendait encore se défendre de sa condition ; signe instructif pour chacun que l'espèce allait à sa perte en se niant quant à son destin, en niant l'image de ce dernier.

Préparons ensemble la bonne mort de chacun, c'est aussi affaire d'images acceptées, défendues, supportées par tous."

Bernard Lamarche-Vadel, Catalogue Noir Limite

" Le groupe Noir Limite depuis cinq ans se distingue par la rigueur de ses travaux. Troisième création de ce groupe de trois photographes qui ont pris le parti de la provocation et de la séduction, les avis les concernant seront donc tranchés. Insoutenables ou fortes, les images de Noir Limite méritent l'attention, elles parlent sans voyeurisme de notre devenir que l'on soustrait souvent : la mort."

François Moreau, Vis à Vis International n°9

" C'est dans les docks, c'est dans un lieu complètement exilé, dans un ancien abattoir raclé jusqu'à l'os , aux carreaux crevés, où seule persiste l'ossature de béton gris, c'est là que sont accrochés sur des filins d'acier les 75 tirages du groupe. Il y a chez eux une forme de ténacité à part."

Patrick Roegiers, France Culture 25 Mars 1991

Planche contact, *vue de l'installation de la performance « Chambre Noir Limite »*, Centre culturel Marc Sangnier, Mont-Saint-Aignan, 25 janvier 1986 © Jean-Claude Bélégu



Planche contact, vue de l'installation de la performance « *Chambre Noir Limite* », Centre culturel Marc Sangnier, Mont-Saint-Aignan, 25 janvier 1986 © Jean-Claude Bélégou

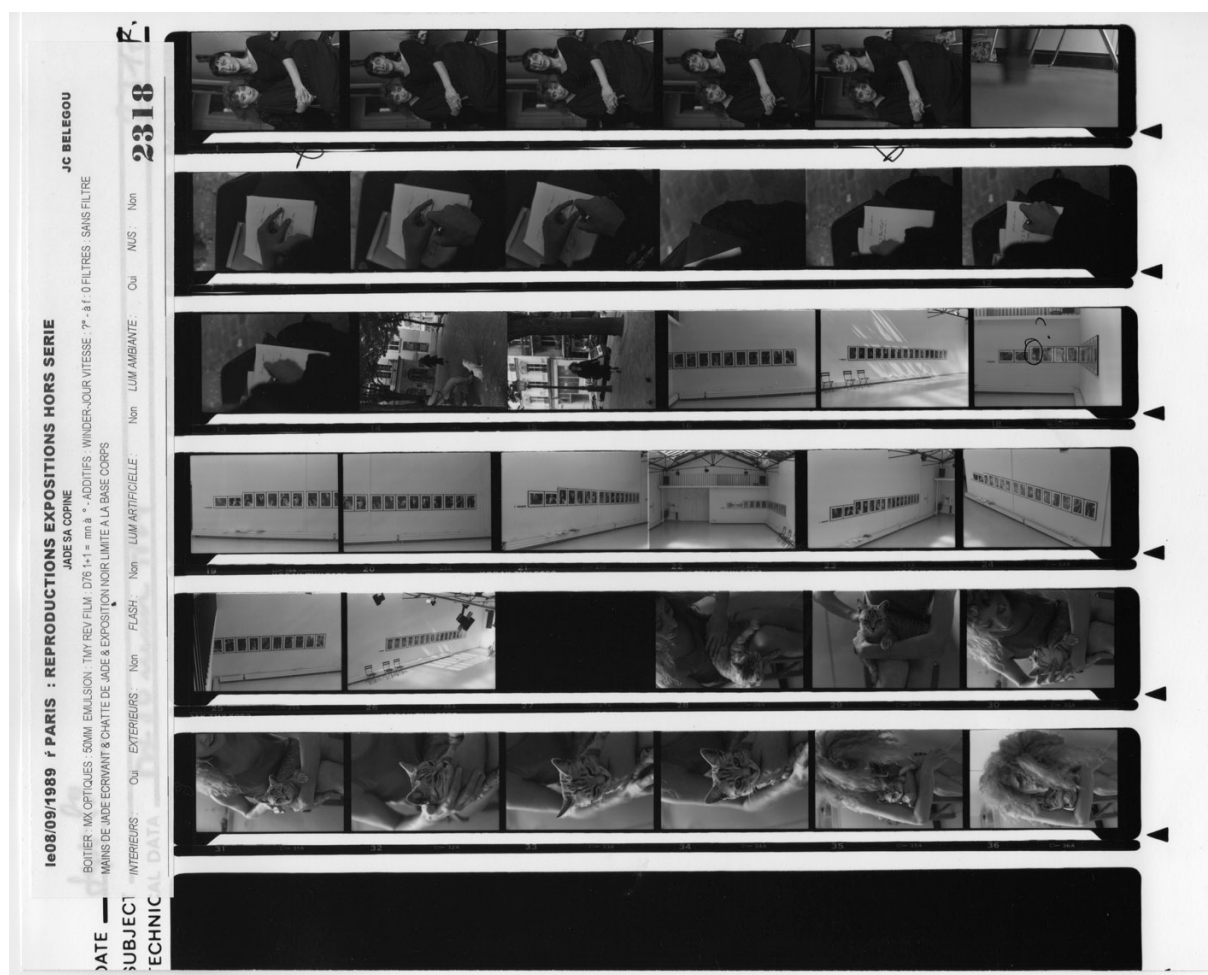


Planche-contact, *Reproductions expositions hors-série*, Paris, 8 septembre 1989 © Jean-Claude Bélégou



Planche-contact, *Reproduction expositions, Festival Tragique et Tragédie*, Évreux, 28 février 1990 © Jean-Claude Bélégu



Planche-contact, *Vue des anciens Abattoirs du Havre avant accrochage*, 1^{er} février 1991 ©
Jean-Claude Béléguou



Planche-contact, *Vue de l'exposition à l'Espace Monoprix, Rennes, 4 décembre 1991* © Jean-Claude Bélégou



Planche-contact, *Vue de l'exposition à l'Espace Monoprix, Rennes, 4 décembre 1991* © Jean-Claude Bélégou



Planche-contact, *Florence Chevallier, Yves Trémorin et Moi, autoportraits*, Sausseuzemare,
30 septembre 1990 © Jean-Claude Bélégou

Résumé

Ce mémoire interroge les modes d'exposition de la photographie contemporaine à travers l'étude du groupe Noir Limite (1986-1993), composé de Florence Chevallier, Yves Trémorin et Jean-Claude Bélégou. Partant du constat d'une standardisation des formes d'exposition, largement dominées par le modèle du *white cube*, cette recherche s'inscrit dans le champ des *exhibition studies* et s'intéresse aux potentialités spatiales et performatives du médium photographique.

S'appuyant sur des archives et sur des entretiens avec deux membres du groupe, cette étude analyse Noir Limite en tant que groupe artistique : ses conditions d'émergence, le parcours de ses membres, et les fondements théoriques et esthétiques de sa démarche. Elle cible en particulier ses interventions, à la lumière de l'histoire de l'exposition photographique au XX^e siècle, marquée par la tension entre normalisation moderniste et expérimentations d'avant-garde.

L'analyse montre que Noir Limite participe au renouveau de l'exposition photographique en érigeant celle-ci comme un espace d'affirmation artistique. Recourant à la performance, à des dispositifs multimédias et à l'usage de lieux d'exposition non-conventionnels, le groupe remet en question les codes de présentation hérités de la tradition documentaire et affirme une conception de la photographie comme une expérience esthétique globale. Son travail contribue ainsi à réactiver une histoire souvent occultée des expérimentations scénographiques de la photographie.

Mots clés

Exhibition studies – photographie contemporaine – scénographie d'exposition – Noir Limite – performance

Abstract

This thesis examines the exhibition practices of contemporary photography through a study of the artist group *Noir Limite* (1986-1993), consisting of Florence Chevallier, Yves Trémorin and Jean-Claude Bélégou. Starting from the observation of the increasing standardization of photographic exhibition formats, largely shaped by the dominant white cube model, this research is situated within the field of exhibition studies and focuses on the spatial and performative possibilities of photography as a medium.

Based on archival research and interviews, the study approaches *Noir Limite* as an artistic group by examining the condition of its emergence, the trajectories of its members, and the theoretical and aesthetic principles underlying their practice. It places particular emphasis on their interventions within the broader history of photographic exhibition practices in the twentieth century, characterized by a tension between modernist standardization and avant-garde experimentation.

The analysis demonstrates that *Noir Limite* contributed to the renewal of photographic exhibition formats by treating the exhibition space itself as a site of artistic production. Through performance, multimedia displays, and the use of non-conventional exhibition venues, the group challenges documentary-derived models of display and advances an understanding of photography as a fully immersive aesthetic experience. Their work thus helps bring to light a largely overlooked history of experimental approaches to the staging of photography.

Keywords

Exhibition studies – contemporary photography – exhibition design – *Noir Limite* – performance art