

Micropaysages, portraits, nus Entretien avec le photographe Pierre-Jean Amar

Jacques Terrasa



Pierre-Jean Amar, *La Déesse Mère* (1979)

JT. Pierre-Jean Amar, est-ce que tu pourrais présenter rapidement, même si l'exercice est difficile, ton travail de photographe ?

PJA. J'étais très jeune lorsque la photographie est arrivée dans ma vie (quinze, seize ans). Je me suis tout de suite intéressé au noir et blanc et à la nature — plutôt des micropaysages, donc dans une vision rapprochée — que j'ai découverte en faisant

mes études à la faculté d'Aix-en-Provence. J'ai vite souhaité transformer ces images avec de la couleur en travaillant au labo les procédés de virages. Et puis un jour, fin des années 1970, début 1980, j'ai fait involontairement une photo de nature qui s'est révélée être une métaphore du corps féminin. J'ai eu envie d'explorer ce nouvel univers. Le nu féminin est devenu alors un nouveau centre d'intérêt qui m'a occupé et réellement passionné depuis plus de trente ans.

JT. Si on reste sur ces années 1970, tu travailles le micropaysage (précise-nous en même temps la différence que tu fais entre paysage et micropaysage) et sur ces anciens procédés de virages que tu associes à ces photos de nature.

PJA. Moi, le citadin (Alger, puis Marseille), j'ai découvert la nature quand je suis venu vivre à Aix. Comme je n'étais pas très assidu à la fac, je me suis beaucoup promené dans la nature aixoise. La différence que je fais entre paysage et micropaysage est une question de distance et d'angle de vision. Elle est aussi liée à ma vision personnelle : je suis myope et je gère mieux les vues rapprochées de la nature. Elles remplissaient aussi une fonction d'équilibre : j'essayais de retrouver dans la nature l'harmonie qui manquait à ma vie quotidienne sentimentale et affective difficile.

JT. Ces *still lifes*, comme on désigne les natures mortes, ces micropaysages, sont des sortes de natures mortes vivantes. Quand il s'agit de bouts d'arbres morts, de roches, de pierres, de détails, on est à la frontière entre nature morte et paysage.

PJA. Oui, tout à fait. Mais j'ai fait aussi de vraies natures mortes, certaines composées, d'autres trouvées, provenant d'agencements d'objets soit dans ma maison soit dans d'autres lieux.

JT. Les années 1970 sont aussi celles où tu vas régulièrement aux rencontres d'Arles (Rencontres Internationales de la Photographie) où tu as pu entrer en contact avec Manuel Álvarez Bravo. Te souviens-tu de cette rencontre et de l'éventuelle influence de ses photos sur tes nus ?



Pierre-Jean Amar, *Gjon Mili, Jean Dieuzaide et Manuel Álvarez Bravo aux rencontres d'Arles (1981)*

PJA. J'ai eu la chance d'aller aux Rencontres depuis le tout début et d'y côtoyer les plus grands photographes, dont Manuel Álvarez Bravo. Mais je ne peux pas dire que je l'aie vraiment connu. Je l'ai croisé, je lui ai sans doute un peu parlé comme beaucoup d'autres, mais son accès n'était pas facile pour moi car il était très sollicité et je ne parlais pas espagnol. J'ai réussi à faire quelques photos de lui en compagnie d'autres photographes dont Jean Dieuzaide et Gjon Mili. Mais je connaissais son travail par des livres ou des revues de l'époque. J'avais lu notamment un grand article sur son travail de labo qui m'avait beaucoup intéressé, d'autant qu'il appliquait ses techniques aussi bien à ses travaux de nature qu'à ses nus (*Nude theory*, Lustrum Press, 1979). Quand je l'ai rencontré, je ne faisais pas encore de nus, mais certaines de mes photos de nature étaient dans le même esprit que les siennes. Néanmoins je ne peux pas dire que son œuvre m'ait influencé.

JT. Il est vrai que durant ces années 1970, c'est plutôt l'œuvre d'un autre photographe lié au Mexique, Edward Weston, qui a eu un impact sur ta création.

PJA. J'ai eu la chance de découvrir au tout début de mon parcours photographique une revue suisse, *Camera*, qui publiait les images des photographes américains, surtout ceux de la côte ouest, en particulier celles de Weston. J'ai acheté des livres sur lui, dont un sublimement imprimé avec ses œuvres reproduites en fac-similé en taille originale (*Fifty Years*, Aperture, 1973). Ça a été pour moi une vraie révélation. Je me suis dit que si je devais poursuivre dans la photographie, ce serait dans cette voie : chercher dans la nature des compositions et des harmonies qui me satisfassent. L'aspect esthétique et l'aspect technique, important chez lui aussi, m'ont séduit et vraiment donné envie de photographier.

JT. Comment as-tu découvert l'art photographique ? Un peu comme il est impensable d'imaginer un grand peintre qui n'ait pas cette connaissance intime de l'histoire de l'art, assimilée et qui peut resurgir par des influences multiples dans ses toiles, en quoi ta connaissance des œuvres des années 1920-1930 se révèle-t-elle dans tes photographies de nus ? Peux-tu évoquer ton entrée progressive dans l'histoire de la photographie, qui dans les années 1970 en France en est à ses balbutiements ? Les expositions ou les travaux sur les photographes sont extrêmement réduits voire exceptionnels — à part la galerie d'Agathe Gaillard à Paris ou la galerie du Château d'eau de Jean Dieuzaide à Toulouse et bien entendu vers 1972 la mise en route des Rencontres d'Arles. Bref, quel est ton rapport avec ce contexte de l'histoire de l'art photographique ?

PJA. Avant de commencer à faire de la photographie dans les années 1960, dans ma prime jeunesse et mon adolescence, j'ai fait de la peinture. Je me suis intéressé très jeune à l'histoire de l'art. A l'âge de vingt ans, j'avais acquis une assez bonne culture et une réelle connaissance du travail des peintres. Quand j'ai commencé à faire de la photographie, je me suis intéressé assez logiquement à l'œuvre des photographes. Il est vrai qu'en France, il n'y avait pas grand-chose, à part une revue ou deux, mais en Suisse, la revue *Camera* existait depuis la fin de la guerre (et jusqu'aux années 1980) et surtout beaucoup de revues américaines et anglaises. J'ai beaucoup lu, acheté des revues ainsi que des livres qui paraissaient aux États-Unis mais qu'on commençait à

pouvoir se procurer. Entre 1965 et 1975, j'arrivais à acheter tout ce qui était publié sur la photo. Je me suis formé ainsi. J'accumulais des connaissances, des compétences finalement assez variées, ce qui m'a permis, quand on m'a demandé d'enseigner l'histoire de la photographie dans les années 1980-1985, d'avoir une documentation solide. J'ai d'ailleurs écrit mon premier livre sur la photo pour aider mes étudiants, démunis puisqu'il n'existait pas d'ouvrage d'histoire de la photo en français bien documenté et bon marché.



Pierre-Jean Amar, *Maïté* (1984)

JT. J'aimerais maintenant qu'on en arrive à tes premiers nus. Je prendrai trois exemples qui me rappellent des nus célèbres : le nu-paysage horizontal *Maïté* (1984), l'un des nus enveloppés ceint de bandelettes *Ghislaine* (1996) et le nu vertical *Liliane* (1986), dont le travail sur les ombres d'un rideau de perles de bois renvoie à Man Ray. Les deux premières images évoquent pour moi deux nus qui ont marqué l'histoire de la photographie, celui d'Edward Weston qui représente Tina Modotti allongée sur une terrasse et celui de Manuel Álvarez Bravo intitulé *La bonne renommée endormie*, deux nus faits dans la même décennie, les mêmes conditions, presque au même endroit et que j'ai toujours rapprochés. On a là trois manières (Weston, Álvarez

Bravo et Man Ray) de te relier à l'histoire du nu. À la fin du XX^e siècle, on ne peut pas photographier le corps de manière candide. Il y a toujours derrière nous la mémoire de ces images qui font qu'une œuvre s'inscrit dans la continuité de l'histoire de l'art.

PJA. Pour tout dire, je ne connaissais pas *La bonne renommée endormie* : je l'ai découverte après avoir fait mes premiers nus entourés de bandelettes. Je connaissais bien les nus de Weston, mais pas du tout le nu de Man Ray avec les projections. Je ne l'ai découvert qu'après avoir fait ces photos-là.



Pierre-Jean Amar, *Ghislaine* (1996)

J'ai commencé à faire des nus avec des tissus flous, des draps, qui ne marquaient pas les corps (jeu dans le flottement du tissu et dans les plis), puis j'ai cherché un tissu qui accroche bien la lumière et qui soit plus près du corps. C'est comme ça que je me suis intéressé aux bandes Velpo dont la belle texture de bouclettes accroche

particulièrement bien la lumière, qui peuvent se plaquer au corps, avec lesquelles on peut faire des graphismes, des dessins, des jeux de lignes. Et c'est longtemps après avoir terminé cette série, au moins deux ou trois ans après, que j'ai découvert celle d'Álvarez Bravo.

La deuxième de mes images que tu as retenue (le rideau de perles) est aussi liée au hasard : après une séance de pose, le modèle s'est adossé à un mur et j'ai vu la projection du rideau sur le corps. Ce jeu d'ombre et de lumière m'a plu, j'ai fait la photo. Ensuite j'ai décliné cette idée des projections sur les corps. D'autres photographes imaginent leurs images à l'avance et ensuite les mettent en œuvre au moment de la prise de vue. J'ai une démarche différente : moi, c'est la réalité qui m'offre à voir des choses. Je suis incapable d'inventer.



Pierre-Jean Amar, *Liliane* (1986)

JT. Si on revient aux influences, qu'elles soient conscientes ou peut-être enfouies dans la mémoire, si tu gardes ces photos avec ces références, c'est que tu assumes ce genre de filiation. C'est un phénomène auquel on est souvent confronté lorsqu'on étudie la peinture ou la photographie : jusqu'à quel point on projette des influences, on voit des influences, sont-elles licites, explicites dans l'image et pas forcément dans l'esprit du créateur au moment de la création ? C'est toute la lecture de cette intertextualité qui m'occupe plus que toi, bien entendu, puisque c'est le problème du regard sur les œuvres. Très souvent lorsqu'on trouve dans une œuvre une influence, le créateur la découvre à ce moment-là.

Le créateur ne part pas d'une idée préconçue, bien entendu, et tu ne conceptualises pas l'image avant de la faire. Lorsque tu photographies, tu oublies heureusement toutes ces références : faire table rase du passé est nécessaire au moment de la création.

PJA. Mais tu as raison : on ne part pas de rien. Même les plus grands artistes... Cézanne continuait à copier les grands maîtres au Louvre pour comprendre comment les autres fonctionnent.

JT. C'est le paradoxe que je voulais souligner : on crée toujours contre quelqu'un, avec quelqu'un, avec ou contre d'autres œuvres, de façon à les défier ou à dialoguer avec elles. Picasso a fait ça toute sa vie, ou, dans le domaine de la photographie, Joan Fontcuberta, évidemment, qui est constamment dans le dialogue avec l'histoire de la photographie — certes en décalage et avec ironie.

Second paradoxe : même si on ne sait pas ce qu'on va photographier, on fait toujours la même image, comme le peintre fait toujours plus ou moins le même tableau. Dans tes nus, tes micropaysages, tes natures mortes, il y a des ponts : tu trouves ce que tu as déjà en toi, non conceptualisé de manière consciente, mais intériorisé au plus profond de toi.

PJA. On ne trouve que ce que l'on a déjà en soi.

JT. Quel axe selon toi « vertèbrerait » ta création photographique ?

PJA. Trois choses : une recherche de l'harmonie et de l'esthétique, certaines constantes dans la composition (on retrouve des structures identiques dans mes nus, mes micropaysages et certaines de mes natures mortes) et un attrait pour une forme de lumière particulière, celle qui crée un jeu d'oppositions entre l'ombre et la lumière. Je photographie rarement dans des lumières plates. J'ai besoin du soleil : il a l'immense avantage de créer de grandes ombres que souvent je traite de manière bouchée (mes ombres sont noires, sans détail, alors que techniquement on pourrait faire autrement). Il entre donc dans un choix graphique qui me permet de faire ces grandes oppositions entre l'ombre et la lumière. Ce qui est dans la lumière est ainsi mis en valeur par rapport à ce qui reste dans l'ombre et que je n'ai pas envie de montrer ou de voir. C'est une constante dans toutes mes photos, non seulement les nus ou les micropaysages, mais aussi dans certains portraits ou certaines photos de mon fils, par exemple. Cet attrait est aussi bien sûr lié à la région que j'habite. Si je vivais dans le nord, je serais forcément attiré par des lumières plus douces, comme mon ami Jean-Pierre Gilson qui n'est heureux que dans les paysages brumeux ou pluvieux. Je pense à sa dernière série de paysages sublimes sous la pluie et le brouillard au lever du jour. Lui, il rentre son appareil photo dès qu'un rayon de soleil apparaît !

JT. Ces lumières dures qui pourraient être atténuées au tirage correspondent aussi aux tirages très contrastés (noirs denses et gammes de gris réduites) des années 1960. Tu as sans doute été marqué dès le départ par ces contrastes. Esthétique de l'époque sans doute liée à la peinture abstraite, à l'abstraction lyrique de cette époque-là : même type de contraste, de dureté et de présence de noirs forts à l'intérieur.

PJA. Le choix du contraste vient aussi du fait que je vois plus en valeurs qu'en couleurs. Quand on voit en valeurs, pour que les images qu'on crée aient un intérêt visuel, il faut qu'il y ait des oppositions. Si on fait tout dans la même gamme de gris, les images sont forcément ternes. Alors que quand on fait de la photographie en couleur, on a beaucoup plus de difficultés à traiter le contraste. Contraste et couleur vont difficilement ensemble. En noir et blanc on peut avoir de forts contrastes, mais

uniquement si on accepte d'avoir de grandes ombres, fortes et puissantes. Et comme, de plus, quand je fais des photos, je plisse les yeux, le jeu des valeurs est atténué, les contrastes sont augmentés et ce que je vois se rapproche plus de ce que sera un tirage photographique. L'œil humain peut voir beaucoup plus, notamment dans les ombres.

JT. Autre point que je voulais aborder : quand j'évoquais le rapprochement entre nu et paysage, j'excluais volontairement le portrait. Tes nus ne sont pas des portraits. Ils sont plus proches de la nature morte. Le fait de ne pas voir le visage est une manière pudique de préserver l'anonymat du modèle et vient aussi du fait que tu as décidé de ne travailler que sur le corps.

PJA. Il y a une raison supplémentaire : lorsque le visage est présent dans un nu, il attire forcément le regard et occulte le travail sur le nu. Et puis je suis incapable de gérer deux problèmes en même temps, le corps et l'expression du visage.

JT. C'est une des différences avec Álvarez Bravo. Chez lui, le visage est le plus souvent présent.

PJA. Oui. Pas chez Weston en revanche.

JT. C'est pour cela que je parlais du « nu paysage » ou du « nu nature morte ». Lorsqu'on photographie un corps de près – paysage vallonné ou microphotographie d'un détail – rien ne permet de connaître la taille réelle. La neutralisation de l'échelle fait que le fragment de corps photographié est magnifié. Par exemple dans le cas du nu *Liliane*, on pense aux déesses primitives ou à la sculpture grecque : le corps féminin devient un corps de déesse. Tes nus immobiles font penser à des corps sculptés. Pourquoi le mouvement est-il absent de tes nus ?

PJA. C'est sans doute dû à l'influence de certains photographes américains, comme Minor White ou Wynn Bullock. Ils photographiaient tout, net, en ne montrant pas le mouvement et en jouant sur une grande profondeur de champ, sans différenciation entre les plans, le net et le flou. J'ai eu envie que tout soit net pour que tout soit lisible, comme dans la vision humaine. Et peut-être pour clarifier mon propos et ne pas laisser à l'autre de place à toute interprétation différente. Sans le

mouvement, j'avais moins d'aléas dus au hasard. J'ai fait une fois cette expérience dans une série de nature, *Le Champ de blé*, où j'ai photographié un champ de blé dans le mistral en faisant en sorte que mes photos soient floues et ne sachant pas du tout, à la prise de vue, quel serait le résultat. C'est la seule série où j'ai travaillé sur le flou. En ce qui concerne le nu, j'ai fait quelques photos d'un modèle qui bougeait sans arrêt. J'ai retenu quelques clichés intéressants, mais c'est vraiment l'exception.

Comme je m'intéresse maintenant à la vidéo, peut-être qu'un jour je ferai du nu en mouvement.

JT. Les ombres ou les voiles sont une façon de masquer certaines zones à l'intérieur de la photographie, comme tu aurais pu le faire en utilisant le flou.

Tu pourrais justifier le choix de travailler au Leica et au 35mm ?

PJA. J'ai utilisé dans mon travail photographique tous les moyens techniques : les chambres très grand format, le moyen format (le 6x6, le 6x7 ou le 6x9) et le 24x36 qui se justifie, que ce soit avec un reflex comme les Nikon ou les Pentax que j'ai utilisés au début et le Leica, parce qu'il est facile à employer lorsqu'on se déplace dans l'espace. La chambre ne permet pas de faire de l'instantané. Or j'ai besoin de me déplacer par rapport à mon modèle. Même le 6x6 n'est pas pratique.

Le 24x36 présente aussi l'avantage de pouvoir recourir à une grande gamme d'objectifs, de l'hyper grand angle au très long télé objectif. J'ai employé toutes les focales dans mon travail photographique. Je n'ai pas une optique de prédilection. Certains photographes ont fait toute leur carrière avec un seul objectif : Cartier-Bresson avec un 50, Guy le Querec avec un 35, Bernard Plossu avec un 50. Moi, je n'ai pas d'a priori technique.



Pierre-Jean Amar, *Michèle* (1986)

JT. Dans certains de tes nus, on ne voit même pas le corps, totalement enveloppé dans des draps. Le cas extrême est sans doute cette image *Michèle* (1986) où on ne voit qu'une couverture pliée, sorte d'énorme montagne dans une chambre dont l'ouverture, floue, un oculus seul, donne son existence à ce qu'on imagine être un corps enveloppé. C'est l'image extrême, très belle, qui est peut-être symptomatique de cette dialectique entre le caché et le montré.

PJA. Si j'ai eu envie de faire du nu, c'est bien sûr parce que je suis sensible à la beauté et à la sensualité du corps féminin. Pour l'exprimer, j'ai cherché les moyens les plus pertinents. Tout montrer, c'est ce qu'il y a de moins évocateur. Au contraire, lorsqu'on cache, lorsqu'on ne dévoile qu'un tout petit peu, l'autre peut imaginer.

Un garde-fou que je me suis toujours imposé était de ne jamais risquer de tomber dans la vulgarité et la pornographie. C'est le danger avec le nu : la frontière entre la sensualité, l'érotisme et la pornographie peut être extrêmement ténue. Le fait de passer en noir et blanc enlève du réalisme et de la crudité à la vision.

Un nu en couleur est à mon avis à la limite du supportable alors qu'un nu en noir et blanc est plus abstrait, plus poétique.

JT. Dans ce nu *Michèle*, il y a une sorte d'épure, d'ascèse, peut-être à cause de cet oculus en forme de croix, qui apparaît aussi dans certains micropaysages ou natures mortes, une volonté d'aller vers l'essentiel, un minimalisme, une sorte de *less is more* pour ne pas parler d'une certaine spiritualité.

Ce nu de 1986 évoque aussi une partie de l'œuvre de ce très grand médecin psychiatre du début du XX^e siècle, Gaëtan Gatien de Clérambaud, lié comme toi à l'Algérie. Il montre des corps très érotiques, mais extrêmement enveloppés. Il y a dans le voile qui cache et dévoile une certaine parenté.

PJA. Je ne sais pas s'il a fait des nus... Est-ce qu'il a dévoilé quelques-unes de ces femmes?

JT. On n'a qu'une partie de son œuvre : tout a été détruit à sa mort. J'ai découvert ce travail lors d'une exposition il y a une trentaine d'années.

Pour en revenir à ton travail, tu parlais d'une recherche formelle, d'une aspiration à ce qui ne change pas. Le permanent, l'éternel, le statique qui risque aussi, comme la nature, d'être mort.

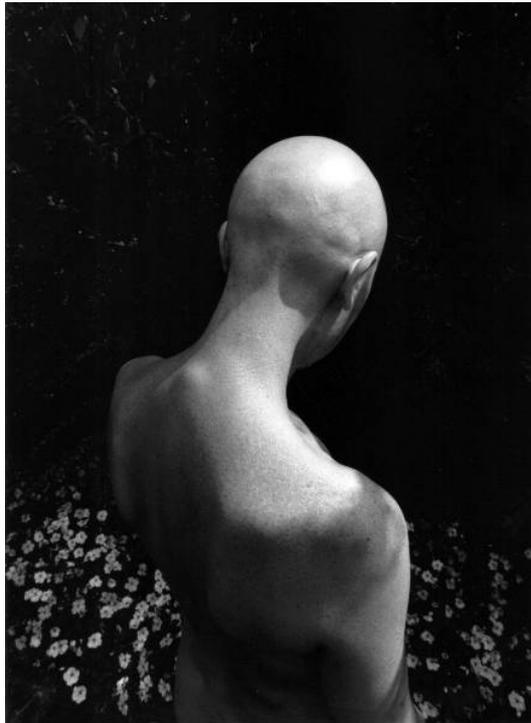
PJA. J'ai éprouvé le besoin de trouver un socle à plusieurs reprises dans ma vie. La création a joué ce rôle de stabilisateur.

De plus, j'ai pris le parti de ne jamais faire dans ma création des choses qui soient dérangeantes pour les autres. Pour moi, l'art est un moyen de donner du plaisir, de la quiétude, même si je me trouve moi-même dans un état difficile.

JT. Pour amener un élément de contradiction, deux de tes travaux, l'un publié, l'autre montré une seule fois, apportent peut-être un contrepoint. Le premier concerne ta mère, des natures mortes dans son appartement déserté et quelques portraits d'elle, de son visage de femme âgée qui t'a hanté toute ta vie. Certains de ces portraits sont dérangeants. Même si le fait de tracer d'elle un portrait à travers ces objets te permet de rester dans la pudeur qui te caractérise. L'autre concerne une série de nus réalisés à la demande d'une personne atteinte d'un cancer et qui avait

totallement perdu ses cheveux. Tu as montré ces photos à ce moment-là. Cela faisait partie du contrat moral, malgré la maladie, de faire en sorte que ce corps continue d'exister. Quand nous avons fait ensemble ce livre rétrospectif sur ton œuvre, *La Nature, le corps et l'ombre*, aux éditions Le Temps qu'il Fait, ce travail sur Anne-Marie, bien sûr, n'est pas ressorti : il reste de l'ordre de l'intime.

Il y a dans ces deux cas un rapport à la perte, à la souffrance et à la mort dont tu dis qu'elle ne t'intéresse pas, mais qui est quand même sous-jacent dans ton œuvre.



Pierre-Jean Amar, *Anne-Marie* (1989)

PJA. Effectivement, ce sont les deux seuls exemples qui ont un caractère dramatique. La série sur Anne-Marie — qui m'a demandé de la photographier pour laisser une trace avant sa mort — je ne l'ai exposée qu'une fois, six mois après les séances et effectivement quelques mois avant son décès. Je ne pouvais pas faire autrement que d'accepter et je ne pouvais pas traiter le sujet autrement que de cette manière.

Le travail sur ma mère est un peu différent. C'était aussi de l'ordre de l'intime et je ne pensais pas l'exploiter. J'ai photographié cet appartement où j'ai vécu dans ma

jeunesse pour garder une trace de ce lieu qui allait disparaître puisque je savais que nous ne le garderions pas après le départ de ma mère. J'ai conservé ce paquet de photos pendant dix ou quinze ans sans trop me poser de questions. C'est lorsque ma mère est morte, et que mes ressentiments à son égard se sont un peu atténués, que j'ai finalement décidé de raconter ce qu'avait été ma vie avec elle. J'ai donc utilisé ces photos dont certaines me plaisent beaucoup. On ne peut pas dire qu'elles soient toutes dérangeantes. La plupart sont des natures mortes parfois esthétisantes, d'autres font plus référence à la vie de ma mère et sont effectivement assez pesantes. Celle du placard avec tous ses médicaments, par exemple. Et puis son portrait. J'ai fait un jour à la fin de sa vie un portrait d'elle volontairement dramatique et un autre portrait de hasard complètement tremblé.



Pierre-Jean Amar, *Maman* (1989)

JT. Pour finir, est-ce que tu pourrais nous dire quelle place tient le nu dans tes activités photographiques professionnelles variées (enseignant, historien de la

photographie, conférencier, animateur culturel, photographe créateur, photographe pour certaines commandes d'architecture ou de paysage) et ce qu'il représente pour toi ?

PJA. J'ai commencé la photographie en 1965 et l'essentiel de mon travail concernait l'inanimé jusqu'en 1980. C'est une date importante pour ma vie photographique et ma vie tout court puisque c'est la date de naissance de l'être auquel je tiens le plus, mon fils, et celle de cette photographie emblématique, *La Déesse-mère*. Ces deux événements m'ont donné envie de photographier des êtres vivants. J'ai abandonné l'inanimé et je me suis lancé dans un long travail sur mon fils avec le projet d'un livre et d'une grande exposition pour ses vingt ans. J'ai parallèlement commencé le portrait et même l'instantané puisque le travail sur mon fils m'y poussait, et enfin le nu, sans me douter que cette recherche allait m'occuper et me passionner si longtemps.

Entretien réalisé par Jacques Terrasa dans la maison du photographe à Pertuis, dans le Luberon, le 12 mars 2015, jour de la Mi-Carême



Pierre-Jean Amar, *Aurélien et le nounours* (1981)