

EXTRAIT

LE TRÉSORIER-PAYEUR

PAR YANNICK HAENEL

Chaque fois que le Trésorier-payeur lève les yeux de son bureau, il croise, accroché au mur, le portrait du hibou que Yuka a fait encadrer pour leur premier anniversaire de mariage ; et à chaque fois, en souriant, il rectifie, répétant la phrase de sa femme : *ce n'est pas un hibou, mais une dame blanche*. Porter son regard vers cette photographie est devenu chez lui une habitude, peut-être même un rite : que ce soit vers quatre heures du matin, lorsque pris d'insomnie il explore ses dossiers en retard, ou en plein service, dans son bureau du premier étage de la Banque de France, le Trésorier-payeur n'oublie jamais de lever la tête vers la photographie en noir et blanc. Au fil des années, la confusion entre les traits nuageux de sa femme et le duvet lunaire de l'oiseau s'est précisée ; les paupières lourdes de Yuka, son teint de poudre, l'extrême indifférence de son sourire ont peu à peu confirmé le rapprochement. Au point qu'il lui semble aujourd'hui incontestable que le portrait accroché au mur face à lui soit celui de sa femme. Mais alors, si elle est la dame blanche, se demande-t-il, moi, qui suis-je ?

Un autre portrait répond à sa question. Le Trésorier-payeur ne l'a pas disposé dans son bureau, il préfère le soustraire aux regards des autres. Lorsque le désir lui prend de le contempler, il s'engage dans le tunnel. Ce désir ne lui vient qu'à certaines heures de la nuit, ces heures où, dit-on, la mélancolie nous dicte des actes suicidaires. Le Trésorier-payeur n'a jamais considéré très sérieusement le suicide ; on peut dire qu'il s'en moque. Ainsi répond-il à l'invitation mélancolique en allant regarder son portrait secret. Lorsqu'il enclenche la clef dans la porte en fer qui, au sous-sol de sa maison, communique avec la cave, il lui suffit de parcourir jusqu'au bout le long couloir cimenté qui distribue cellier, sèche-linge, local à vélo, pour arriver à ce coude où commence le tunnel. Là encore, une porte en fer bloque l'accès. Le Trésorier-payeur sort l'unique clef qu'il possède du tunnel : elle est rouge, il a pris soin de l'isoler du trousseau en lui trouvant une place dans son portefeuille, dans la glissière de cuir à côté de la carte d'identité. Entrer dans le tunnel implique des gestes qui échappent à la simple mécanique de l'utilité. Allumer la rampe des néons qui jettent une lumière blafarde sur l'espèce de trou qui s'ouvre au fond là-bas relève de ces actes qu'on n'accomplit qu'en prononçant quelque formule d'exorcisme.

Extrait de
Le Trésorier-payeur,
de Yannick Haenel,
écrit dans le cadre
de l'exposition *Dépenses*
à Labanque, Béthune,
commissariat
Léa Bismuth, présentée
du 8 octobre 2016 au
26 février 2017,
premier volet du cycle
*La Traversée des
inquiétudes*.

Le Trésorier-payeur sort du tunnel, il se retourne et ferme derrière lui la porte avec cette clef rouge qu'il va remettre avec précaution dans la glissière de son portefeuille. Il est dans le noir, il aurait pu installer la lumière dans cette partie souterraine de la banque, mais le voisinage de la salle des coffres rendait l'opération risquée. Personne ne sait, personne ne doit savoir qu'il est possible d'entrer dans la banque par un tunnel. Non seulement une telle information exposerait la banque au danger du cambriolage, mais la vie du Trésorier-payeur en serait bouleversée : ses prérogatives lui seraient soustraites.

Il existe une pièce dans le sous-sol de la banque, derrière les murs d'archives, où le Trésorier-payeur expose pour lui seul les objets de son culte. Mais quel culte ? Un portrait de hibou est accroché à l'un des murs ; il diffère de celui que sa femme lui a offert en ce sens que l'oiseau est vraiment un hibou, pas une chouette, encore moins une dame blanche ; et surtout, cet oiseau est mort. Plus précisément écrasé. Desséché. Aplati. Dans ces cas-là, il est difficile de trouver le mot. On dit même qu'il n'existe dans aucune langue.

Lorsque l'eau s'échappe de la gueule crevée d'un animal, celle-ci se dégonfle. En tout cas, c'était bel et bien un hibou ; il avait trouvé la photographie à Paris, dans une galerie d'art du Marais, et l'avait achetée un après-midi que l'artiste, une femme d'une trentaine d'années, faisait visiter elle-même son exposition.

Face au portrait du hibou crevé, elle s'était tue. Puis, sur l'insistance d'un jeune homme qui suivait manifestement la visite pour la séduire, elle s'était laissée aller à comparer son geste — celui de photographier un cadavre de hibou — à celui qui documente la célèbre photographie du gros orteil que Georges Bataille, son homonyme, a commenté : il s'agissait, dit-elle, de conjurer notre répugnance à envisager le pire. La mort, avait-elle ajouté, c'est ça : une bouillie à la place d'un visage.

À force de rester devant le portrait, l'idée lui était venue que peut-être la photographe était la même que celle qui avait photographié la dame blanche, qu'il possédait depuis quelque temps. Lorsque la visite fut achevée, il lui demanda si par hasard elle avait vendu à une femme japonaise une photographie d'un autre hibou. L'artiste se mit à sourire : « *Vous voulez dire la dame blanche ?* » ©



ANNE-LISE BROYER

PAS JUSTE UNE IMAGE, UNE IMAGE JUSTE

ENTRETIEN FRÉDÉRIC LEMAÎTRE // PHOTOS ANNE-LISE BROYER

DE SES PHOTOGRAPHIES EN NOIR ET BLANC S'ÉCHAPPENT DES FICTIONS COMME ARRACHÉES À UN UNIVERS LITTÉRAIRE DONT LES MOTS RÉSONNENT JUSQUE DANS LES TITRES DE SES PARUTIONS. SA NOUVELLE SÉRIE AUTOUR DE L'ŒUVRE DE GEORGES BATAILLE DONNERA ÉGALEMENT LIEU À UN PROCHAIN LIVRE COMME ELLE SAIT LES CONCEVOIR, AVEC SOIN ET PASSION.

Si je reprends et contredis en titre de cet article, la citation de J. L. Godard, c'est que précisément, cette image juste se déploie chez Anne-Lise Broyer à travers la littérature, mais aussi le dessin ou la peinture comme une forme d'écriture automatique provenant de son expérience de lectrice, car c'est bien ce lien avec l'invisible qui lui donne justement envie de créer cette image.

Où en es-tu de ta série nommée *Journal de l'œil* (Les Globes oculaires) consacrée à l'œuvre de Georges Bataille ? Elle est toujours en cours, mais je suis en fin de réalisation. Il me reste quelques lieux à visiter. Je dois aller en Auvergne qui

est liée à son enfance et puis l'Île de Wight qui est l'endroit où il a perdu la foi. Il faut aussi que j'aille aux Sables-d'Olonne où il a écrit *Les Larmes d'Éros*. Je dois également me rendre à Lascaux puisqu'il a écrit tout un livre sur la grotte et ses peintures préhistoriques. J'ai donc presque terminé. Il m'aura fallu environ 7 ans.

Comment procèdes-tu pour réaliser tes images sans que cela ne soit de l'illustration de mots ?

D'abord je m'imprègne. Mon travail est proche de celui d'un archéologue. Je lis tout ce qui existe sur Bataille : sa vie, son œuvre, les écrits qui le concernent... c'est ce que j'appelle « la charge ». Se dessine ensuite une géographie et des déplacements liés à sa biographie ou à ses textes. C'est en fait un va-et-vient entre une érudition dont j'ai besoin pour être voyante et un désapprentissage sur les lieux, pour n'être qu'un être sensible et ainsi laisser remonter l'expérience et l'émotion de lecture qui se superposent. Je fais en quelque sorte une lecture du monde par ce filtre littéraire. 🐾

Comment née par exemple cette image d'une flaque de sang devant une porte ?

Je suis allée à Madrid vivre l'expérience d'une corrida, là où Bataille a vu Manuel Granero perdre son œil en 1922 et mourir instantanément face à un taureau. C'est un acte fondateur pour lui, c'est presque matriciel, ça a déclenché l'écriture. Je suis ensuite allée derrière les arènes où sont amenés aussi les taureaux. Ce sang qui coule derrière cette porte c'est le leur. C'était un lieu fréquenté par tous les Madrilènes endimanchés, car on s'habille pour aller à la corrida. J'avais également capté une image de talons de femme qui marchait dans cette flaque, mais c'était trop illustratif et ça tombait justement dans le ridicule, il y avait trop d'intention.

On retrouve aussi cette trace rouge dans le manuscrit de *l'Histoire de l'œil*.

Quand je construis mes séries, je dis qu'elles sont tournées-montées. C'est-à-dire qu'il y a une première image : ici, le sang. Après, je photographie le manuscrit et je m'arrête précie-



Série *Journal de l'œil* (Les Globes oculaires), Madrid, Plaza de Toro, 2012.

sément là où il y a la biffure de Bataille qui me rappelle qu'il a écrit ce livre avec le sang de la corrida. Ensuite, en allant à la BNF, là où il était conservateur, j'ai vu cette tache rouge sur le coussin. Tout ça fait écho, ce sont des signes qui se répondent. Il y a un entre-images qui est très fort.

Pour prendre un des thèmes qui lui est cher, l'érotisme est absent de tes photos en général, comment songes-tu à traduire le côté subversif de son écriture ?

C'est une vraie question, car travailler sur Bataille contient une impossibilité. André S. Labarthe s'en est rendu compte lorsqu'il a filmé les « guenilles » de Madame Edwarda et qu'il a tourné la scène mot pour mot : c'était grotesque. Avant d'écrire *l'Histoire de l'œil*, Bataille est allé à Salamanca, en Espagne. Il a étudié les manuscrits religieux très anciens et je suis allée à la sacristie où il avait travaillé. J'ai vu des évangiles posés sur une petite étagère et à la manière dont le livre était ouvert, j'y ai vu une vulve. Si on regarde bien l'image, on accède à cette vision de manière évidente. Trouver un sexe de femme dans un missel est pour moi éminemment Bataillien. C'est de cet ordre-là. Mais je travaille aussi à des images plus frontales.

Il y a aussi cette photo de toi avec des larmes blanches qui pourraient rappeler les larmes de sperme de Bertrand Bonello dans son film *L'Apollonide*.

Oui, ces deux images dialoguent, elles se répondent. J'avais hésité. Est-ce que je mets mon propre visage ou bien celui d'une autre ? Mais quelle autre ? Choisir le mien était une manière de me mettre en danger, ce n'est pas rien de s'exposer et la prise de risque appartient à l'univers de Bataille. Et puis cette série est aussi un ressenti de lectrice, en l'occurrence moi. Il fallait au moins un personnage féminin. Dans la série, il y a aussi un personnage masculin récurrent et acéphale. Son visage n'est jamais apparent et c'est aussi une référence à Bataille.

Tu as pu accéder à de nombreux lieux qu'il a fréquentés, quel est ton rapport à ces endroits dont il n'est plus que le fantôme, parfois ?

J'ai cette croyance infinie que ce sont des lieux d'écriture et je trouve donc toujours un signe, quelque chose à photographier qui pourrait faire sens. À Reims, malgré que la ville ait été beaucoup détruite pendant la Seconde Guerre mondiale, j'ai retrouvé un pressing à l'endroit même où il vivait avec ses parents. Sur la vitre, il y avait des mots effacés à part précisément : « Sauf cuir et

peau.» Avec mon cadrage la photo répond à une autre image alors qu'il n'y avait vraiment rien. Je l'ai tellement lu que j'arrive à faire ressurgir un détail n'importe où. C'est comme un archéologue qui fouille un lieu avec son pinceau pour déterrer un petit morceau de faïence, c'est un peu ça. Mes images sont les fragments d'un vase brisé qui a son histoire.

Tu découvres Bataille grâce au livre de Pierre Michon *Le Roi du bois* avec cette scène unique d'une femme sortant d'un carrosse en pleine forêt pour satisfaire un besoin naturel sous les yeux d'un jeune homme caché dans les fougères. Non seulement tu découvres qu'un chapitre dans un livre de Bataille porte le même titre, mais que cette image renvoie directement aussi en quelque sorte à *l'Histoire de l'œil*.

J'avais en effet à l'époque ce projet autour du *Roi du bois* dont le chapitre 1 devait se passer entièrement à Nemi qui est un lieu magique, sacré. C'est un lieu magnifique, mais un lieu de crimes. Michon y campe cette scène de la pisseuse au «jupon bleu du ciel» et qui est de l'ordre du miracle visuel, de la conversion même de celui qui la voit. Ce dernier, un jeune pâtre est converti au «sacré». Si on lit les premières pages de *Sanctuaire* de Faulkner où il décrit un lac, c'est évidemment Nemi. Bref, cet endroit a opéré comme une sorte de déflagration dans la littérature du XXe siècle. Aussi quand je vais dans ces lieux, je reçois ces radiations. Il y a des espèces de forces telluriques.

On était plutôt habitué à voir dans ton travail, des photos en noir et blanc, mais dans *Vermillon*, ce petit livre photographique réalisé en 2012 avec Pierre Michon, des traces rouges parcourent toutes les pages.

D'abord, j'avais choisi le noir et blanc parce que c'est la couleur du texte. Je suis entré dans la photographie par la lecture et, pour moi, c'est le texte qui fait image. Quant à la couleur, pendant les quinze premières années de ma pratique photographique, elle était absente. À l'époque je vivais avec un photographe, Nicolas Comment et la couleur était pour ainsi dire son territoire. Nos pratiques se regardaient, s'observaient, s'épousaient, mais je ne m'autorisais pas à aller vers la couleur. Nous avons chacun nos continents. Ça se rencontrait, quelquefois ça se heurtait, il y avait des tremblements de terre. Quand je voyais en couleur, c'était à travers le filtre de Nicolas, je voyais les images qu'il pouvait faire, c'était assez étrange. Lui-même pouvait anticiper les miennes. Nous avons même parlé pour «*Fading*» de vision stéréoscopique... Plus tard il a fallu apprendre à photographier seule, ce que je n'avais jamais fait. Revenons à «*Vermillon*».

J'avais contacté Pierre Michon au moment d'*Une histoire sans nom*. C'était en 2001 et je lui avais demandé d'écrire un texte. Il ne l'a pas fait, évidemment, mais une correspondance s'est engagée entre nous par emails et par SMS. Quelque chose d'assez léger qui devait le sortir de ses correspondances universitaires. Pierre avait parfois un caractère compliqué, la relation pouvait donc même devenir toxique. C'est d'ailleurs pour ça que le vermillon a été choisi : c'est un pigment toxique. J'ai ainsi mis de petites piqûres rouges dans ce travail et c'était une manière d'aborder la couleur, mais

“ Mes images sont les fragments d'un vase brisé qui a son histoire. ”

Série *Journal de l'œil* (Les Globes oculaires), Maisons-Alfort, 2016.

avec une teinte seulement, il ne faut pas exagérer non plus (rires). Cela dit, c'était d'autant plus compliqué parce qu'il n'y a pas de mise en scène. C'est du rouge dans un environnement noir et blanc photographié en couleur. J'ai donc cherché ces éléments dans la nature. Ensuite la couleur m'est devenue nécessaire. Pour le travail autour de Bataille, je ne pouvais pas trouver une équivalence à son œuvre uniquement en noir et blanc.

À la fin de *Vermillon* on trouve même un dialogue entre toi et Pierre Michon.

C'est un faux dialogue, c'est lui qui a tout inventé, même mes questions. Il l'a écrit assez rapidement en quinze jours lorsque j'étais en résidence à Madrid. Il écrit très tôt. À quatre heures du matin, il m'appelait et voulait des précisions d'ordre technique photographique. C'est drôle, car Jean-Luc Nancy avait également réalisé ce même principe de faux dialogue entre nous. En même temps c'est assez juste, car avec Pierre on ne s'est vu que cinq fois depuis 2001. La correspondance entretient un lointain proche. 🐾





Le rapport entre la littérature et l'image a toujours été très prégnant dans ton travail. Ce sont les mots ou une forme de pensée poétique qui t'amènent à réaliser une image.

C'est ça. Je le conçois vraiment comme un acte d'écriture. C'est une manière d'écrire sans écrire. Il y a une histoire de scansion, je travaille, je crois, comme un écrivain. Je dialogue avec des auteurs et je vois bien qu'il y a une proximité dans nos gestes. La littérature que j'aime est en général assez documentée pour être plus proche du réel. Je crois vraiment que ce sont des phrases photographiques, mais être photographe pour moi ça ne veut rien dire, je crois que j'écris sans crayon. Dans ma tête c'est ça.

Quand on est face à toi, on voit une belle femme très posée, dans une pensée réfléchie et qui ne remue pas l'air autour d'elle. Ta photographie lui ressemble. Parle-nous de ta façon de travailler.

Mes photographies, je ne les veux pas spectaculaires, je refuse ça. C'est de l'ordre du discret, du secret. Elles ont une épaisseur, une densité, je crois. Ce qui me meut et mêmeut va chercher assez loin. Peut-être aussi que ça remue des émotions qui sont liées à l'enfance. En tout cas, ça n'est pas de l'ordre du calcul, les choses adviennent.

*Série **Regards de l'égaré**. Abbadia, 2016 mine graphite sur tirage argentique, format 80 x 120 cm
© Anne-Lise Broyer.*

*Le travail d'Anne-Lise Broyer est représenté par **La Galerie Particulière** à Paris et Bruxelles.*

Je crois que tu fais très peu de photos, en fait. Oui, je n'aime pas le bavardage. J'ai une manière prudente et presque rétive face à la photographie. Je la déteste tout autant que je l'adore. André S. Labarthe avait dit que ce qui le fascinait chez moi c'est qu'il ne m'avait jamais vu prendre une photographie. J'ai d'ailleurs très rarement mon appareil avec moi. J'ai choisi un appareil très lourd, ce qui a conditionné un geste (ça l'a ralenti). C'est un Nikon F3 qui est de 1975, année de ma naissance et que j'utilise à contre-emploi, car il était destiné à la photographie sportive. Grâce à lui et la possibilité d'y accoler un moteur, on ne pouvait pas rater l'action. Vu ma lenteur pour viser, l'action je la rate toujours. Je suis donc dans le peu d'images. Elles sont tellement chargées, préparées que c'est une rencontre. Je ne travaille pas avec la lumière, quand il y en a trop ça m'énerve. Quelque part, je suis vraiment à l'inverse d'un photographe. Mes images sont des images mentales que j'ai déjà vues ou déjà lues.

“ Mes photographies, je ne les veux pas spectaculaires, je refuse ça. C’est de l’ordre du discret, du secret. ”

Parle-nous de ces dessins que tu fais à la mine graphite sur des tirages photos, comme celles que tu as réalisées au pied de la montagne Sainte-Victoire.

Cette série a été l’élément déclencheur. J’ai donc retrouvé ma pratique du dessin que j’avais abandonné à cause des petits espaces parisiens, surtout lorsque tu vis à deux. J’ai été invitée en résidence par une structure appelée *Voyons-Voir* et qui pose la question d’une œuvre dans le territoire. Mon territoire était La Sainte-Victoire. Cette montagne est un motif qui fait partie de l’histoire de l’art, alors qu’est-ce qu’on en fait ? Qu’est-ce que je pouvais dire de plus, après Cézanne, après Picasso qui avait acheté la face nord. Plossu l’avait aussi beaucoup photographiée. J’ai donc d’abord essayé de rejouer la forme en glanant ici et là des pierres ou un papillon qui pouvait faire écho à sa forme. Quand Picasso est mort en avril, bizarrement il a neigé et le maître est parti avec la montagne puisqu’elle a disparu sous le manteau blanc. Il faut donc imaginer le corbillard et le cortège qui étaient dans le blanc total. Je trouvais l’annulation du motif par la mort du maître étonnant. Ensuite elle est devenue noire avec le grand incendie en 1989. Elle s’est effacée dans le carbone et a perdu toute sa végétation qui lui a donné sa forme actuelle, nue. Je me suis donc dit que j’allais prendre du carbone pour le mettre dans le blanc de Picasso et c’est comme ça que j’ai commencé à faire des tirages argentiques, à masquer et à continuer le motif à la mine graphite. Le carbone s’est donc mélangé aux sels d’argent. Puis m’est revenue cette formule de Talbot, des *dessins photogéniques*. J’ai joué sur la brillance de la mine graphite et la matité de mes tirages. Ainsi, par le truchement du regard et dans un léger déplacement, se révèle le positif de l’image. Ces formes sont à la fois photographie et dessin, mais questionne la photographie justement, positif et négatif comme un daguerréotype. J’en suis-là, je poursuis mon geste, c’est quelque chose qui me passionne. ©