

Etienne Hatt

à propos des *Chiens de fusil*

pour le livre éponyme sorti aux éditions le Bec en l'air

Paris, janvier 2015

Concilier

Les Chiens de fusil de Léa Habourdin peut sembler déconcertant. Apparemment hétérogène, le livre associe photographies et fac-similés de doubles pages de carnet où figurent petits tirages de lecture irréguliers collés avec du ruban adhésif, croquis et dessins au style maladroit, mots isolés ou phrases souvent énigmatiques. Des images se répètent dans des tailles ou des cadrages différents. Vignettes ou photographies en pleine page, elles n'ont pas le même statut. À l'hétérogénéité, s'ajoute ainsi l'ambiguïté. Pourtant, *Les Chiens de fusil* constitue un ensemble des plus cohérents : les doubles pages de carnet sont extraites du cahier de notes que l'artiste a tenu entre 2007 et 2010, quand elle a réalisé les séries *Aux loups*, *Cours toujours* et *Cahier de doléances* dont sont issues les photographies. *Les Chiens de fusil* est ainsi une coupe temporelle dans une œuvre, une plongée dans un processus de création. Mais le livre n'est ni une relecture de l'œuvre ni son making-of, sa documentation, son explicitation. Les pages de carnet sont ici indissociables des photographies avec lesquelles elles alternent. *Les Chiens de fusil* affirme plutôt que l'œuvre est une recherche, qu'elle ne s'y réduit pas mais que la recherche doit être restituée et considérée comme une partie intégrante de l'œuvre. La série *Preuves objectives 01 : notes sur l'attraction* (2011-2013) radicalisera cette affirmation en associant d'emblée photographies, dessins et annotations.

Le terme de recherche, qui évoque le systématisme et l'objectivité de la science, semble inadapté. Mais Léa Habourdin le revendique, qui fait de la science un modèle à aborder à sa façon, c'est-à-dire en privilégiant l'intuition. Car l'artiste n'a pas de méthode. Ou plutôt, elle ne suit volontairement ni règle ni protocole. Elle collecte les

images en multipliant les prises de vue et les tirages. Elle vit avec, s'en entoure, teste leur résistance au regard, les rapproche en les agencant au mur ou dans son carnet. Ses prises de vue ne sont pas guidées par un projet précis, tout juste par un état d'esprit, une pensée ou un mot sur lequel elle est tombée et qu'elle a noté. *Les Chiens de fusil* en compte plusieurs : « ESSAIMS ET NUÉES », « EFFA ROUCHER ». C'est dans un deuxième temps que les images s'agrègent autour d'un thème pour former une série. Mais, dès la prise de vue, des motifs sont récurrents. L'animal en est un. Loup, ours, grue royale, il est avant tout sauvage. Léa Habourdin ne le photographie jamais dans son environnement d'origine. À la nature, elle préfère l'artificialité des dioramas et des zoos. Si elle travaille dans ces lieux qui sont des outils de vision d'un monde naturellement caché ce n'est pas par intérêt pour leur capacité à créer de la fiction. À ce titre, il faut la distinguer d'Hiroshi Sugimoto qui voit dans la photographie le moyen de parachever l'illusionnisme du diorama («Dioramas », série commencée en 1976), ou de Manit Sriwanichpoom qui, au contraire, veut dévoiler la fiction de ce dispositif en insistant sur les vitrines, leurs bords et leurs reflets («Safari», 2005). Sans parler de Richard Billingham, dont certains plans larges, qui soulignent la solitude des animaux, décrivent aussi l'architecture des zoos («Zoo», 2005).

À la différence de ces trois artistes, Léa Habourdin travaille indistinctement dans l'un et l'autre de ces lieux. Mais c'est moins par attrait pour l'indétermination entre le vivant et le mort que ses vues rapprochées instaurent que pour la représentation, plus précisément la vision fantasmatique du sauvage que dioramas et zoos révèlent. De fait, apparus en réaction à un XIXe siècle qui avait privilégié l'encaissement des animaux, les dioramas, bientôt suivis par les zoos avec leurs îlots naturels qu'on voit encore aujourd'hui, cherchèrent à évoquer l'environnement d'origine des animaux pour renouer avec un sauvage que le scientisme classificatoire du XIXe siècle avait normalisé. Si l'on en croit les photographies de Léa Habourdin prises dans les dioramas, renouer avec le sauvage impliquait aussi de multiplier les scènes de prédation. Peut-être, était-ce une manière de mettre à distance la bestialité de l'animal pour affirmer la civilité de l'homme et

prolonger une opposition millénaire entretenue par le christianisme et ses représentations, où les hybrides d'hommes et d'animaux qui viennent rompre ce dualisme sont des figures négatives.

Léa Habourdin ne souscrit pas à cette opposition. Moins par sympathie pour le monde animal que pour mieux comprendre les humains qui, selon elle, ont aussi un mode de relation fondé sur la parade et la prédation, souvent réunies dans une même tension érotique. Dénuée de sensualité, cette dernière est faite de violence et de souffrance et renvoie à *L'Érotisme* de Georges Bataille qui est une des sources de l'artiste. À cet égard, la planche qui ouvre

Les Chiens de fusil fait plus que planter le décor. Elle nous plonge dans le vif du sujet. Elle réunit des images prises en quelques heures en Lituanie à l'été 2008. Léa Habourdin rencontre deux amies, photographie l'une en train de se maquiller, l'autre exhibant un tatouage – significativement un œil – et capte ce geste ambigu d'affectueux étrangement. Puis elle se rend au musée zoologique local, photographie des dioramas : un oiseau de proie se saisissant d'un lièvre, trois loups se disputant la dépouille d'une biche. L'artiste a ainsi jeté les bases d'un travail qui consistera pendant plusieurs années à analyser les comportements de l'homme au miroir de ceux de l'animal, à mettre en lumière notre part animale ou, pour être plus juste, ce que les animaux et les hommes ont en partage, jusqu'à l'indistinction des règnes. Indistinction dont témoignent aussi, avec humour, ce passe-tête qui permet de se photographier en gorilles ou les expressions que l'artiste forge : « Ne pas oublier d'être bête », « N'oublie pas tes cornes chéri ».

Restituer cette tension entre les êtres implique de se tourner vers les corps, plus précisément, de s'intéresser aux gestes apparemment anodins, qu'il s'agisse de toucher, d'attraper ou de découvrir la chair. C'est pourquoi Léa Habourdin dissimule la plupart des visages qui introduiraient des considérations psychologiques pour ne garder que des corps et fragmente souvent ces derniers pour faire ressortir le geste. Une double page du carnet révèle cette attention. À gauche, se trouve une vignette figurant deux garçons se tenant par le front. Ils semblent à la fois s'attirer et se repousser. L'un est vu en profil perdu, quand le vi-

sage de l'autre est dissimulé par son bras. Surtout, Léa Habourdin a colorié en rouge toutes les parties de l'image n'ayant pas trait au geste qu'elle a repris en négatif au crayon page de droite. Il faut sans doute mettre en rapport ce mouvement contraire de rapprochement et d'éloignement avec plusieurs schémas de flèches qui ponctuent le livre. Celui sous-titré « FASTEN YOUR SEAT BELT WHILE SEATED » explique de manière sommaire comment boucler et déboucler une ceinture de sécurité. Un autre, accompagné de la mention « la guerre continue », est un schéma d'issues de secours. Rapproché des scènes de prédation, il prend une teneur particulière. Car c'est dans le montage des éléments hétérogènes que le sens diffus des images, croquis et notations de Léa Habourdin se précise. Il suscite des associations d'idées, met en lumière des analogies et fait naître des métaphores. Il confère à l'œuvre une valeur documentaire qui fait défaut à chacun des éléments pris séparément. L'artiste appartient, en effet, à une génération pour laquelle le documentaire, après avoir été trop souvent réduit à un style apparemment neutre, n'implique en fait ni littéralité ni transparence et trouve même à s'épanouir dans l'artifice et la construction, qu'il s'agisse de la mise en scène, ou, comme chez Léa Habourdin, du montage. Ce dernier permet à l'artiste d'esquisser une éthologie empirique, une étude intuitive des comportements de ses congénères, mais aussi d'elle-même. La manière d'observation participante à laquelle elle recourt donne à son travail un caractère autobiographique. L'artiste apparaît à plusieurs reprises. Ici, elle fait corps avec un crocodile gonflable, déclinaison ludique du sauvage. Là, elle est assise, seule sur un lit. Cette dernière image est associée à une photographie de bombardements sur Arles (ville où elle a fait ses études) et, tout en bas de la page, à la mention « casi un abrazo ». Lorsqu'on lui pose la question, Léa Habourdin confesse le tragique qui rapproche ces éléments épars.

La prétendue objectivité du documentaire a cédé la place à une approche des plus subjectives qui dépasse pourtant le simple journal intime pour viser, d'une certaine manière, l'universalité de la science. Cette ambition documentaire n'épuise pourtant pas le montage selon Léa Habourdin dont les rapprochements sont aussi fondés sur les

images elles-mêmes, les sentiments, les impressions et les énergies qui s'en dégagent. Loin de tout aléatoire, l'artiste aime créer des oppositions, rapprocher violence et douceur, archaïsme et contemporanéité. Elle confronte également les flux qui animent les photographies. Ainsi dans cette double page où figurent, à droite, cinq vignettes, et, à gauche, cinq flèches : ces dernières indiquent les mouvements du regard induits par les images. Si on s'arrête sur ces flèches, on distingue, par transparence, le revers de la page du carnet d'origine. Il s'agit du dessin en négatif évoqué plus haut que l'artiste a fait d'après une photographie de geste. C'est pour l'instant une image en devenir. Quelques pages plus loin ce sera déjà un souvenir actualisé. L'art de Léa Habourdin sollicite notre imagination et notre mémoire. Au sens propre comme au figuré, il se déploie entre mais aussi derrière les images. Cette caractéristique explique sans doute pourquoi tout se tient dans *Les Chiens de fusil*, surtout l'inconciliable.