



MUSÉE DE L'HISTOIRE
DE L'IMMIGRATION

MATHIEU PERNOT

LE GRAND ENSEMBLE (2005-2006)



© Musée national de l'histoire et des cultures de l'immigration, CNHI

❖ DÉCOUVRIR L'ŒUVRE

Le grand ensemble met en regard trois séries de photographies. Le titre, au singulier, fait référence à la fois à l'ensemble iconographique qu'elles constituent et aux quartiers d'habitat social construits en périphérie des grandes villes françaises des années 1950 aux années 1970.

- *Implosion*, tirage argentique, monté sur aluminium, 100 x 130 cm. Cette photographie grand format est issue d'une série réalisée entre 2000 et 2006. Elle présente, de manière assez frontale, la destruction d'un immeuble à Mantes-la-Jolie (1^{er} octobre 2000), dans le cadre des opérations de rénovation et de renouvellement urbain. Le bâtiment disparaît sous les lourdes volutes de poussière que lève l'implosion. L'objectif du photographe fige alors l'immeuble dans le moment de son effondrement et de sa disparition.
- *Le meilleur des mondes*, épreuves jet d'encre ultra chrome pigmentaire sur papier mat réalisées à partir de cartes postales collectionnées et scannées par l'auteur, 28 x 40 cm. Editées entre les années 1950 et 1980, ces images des grands ensembles renvoient à la modernité urbaine qu'ils incarnaient au moment de leur construction (loin de la stigmatisation dont ils font aujourd'hui l'objet). Le choix du plan large devait permettre de rendre l'immensité de ces architectures, au moment où elles sortaient de terre (la végétation est à peine naissante sur la photographie de la grande barre). Ces photographies en noir et blanc ont souvent été colorisées à l'impression – artificiellement et, quelquefois, grossièrement (les tâches de couleur débordent des formes). Sans aucune présence humaine, ces paysages urbains sont structurés de manière très géométrique tant dans le plan vertical (par la hauteur des barres ou des tours) que dans le plan horizontal (trame viaire, espaces verts). La géométrie est aussi celle des bâtiments construits sur la répétition du même module.
Il s'agit (telles que les quatre cartes postales apparaissent ci-dessus) : du Val Fourré à Mantes-la-Jolie (Yvelines) (en haut à gauche, et en bas à droite), du quartier de la Noue Caillet à Bondy (Seine-Saint-Denis) (en haut, à droite), et du quartier de Bois des Roches à Saint-Michel-sur-Orge (Essonne) (en bas, à gauche).

- Les Témoins, épreuve jet d'encre Epson sur papier Archival, 60 x 50 cm. Ces agrandissements⁽¹⁾ de cartes postales font émerger les silhouettes imprécises des habitants de ces lieux, comme l'impensé d'un paysage urbain. L'agrandissement semble avoir permis le surgissement des figures, « aux marges de ces architectures qu'[elles] ont cependant habitées, animées et fait vivre » (A. Fourcaut). L'échelle minuscule de ces existences contraste avec l'immensité des lieux qui les abritent. Ces personnages apparaissent souvent en état d'observation, « comme s'ils étaient les témoins de quelque chose en train de se passer » (M. Pernot) : c'est le cas, par exemple, d'une femme et de sa fille, qui semblent se retourner vers l'objectif à l'instant de la prise de vue.

❖ APPROFONDIR L'ANALYSE

LES QUALITÉS PICTURALES ET PLASTIQUES DE LA PHOTOGRAPHIE

Le traitement chromatique des cartes postales (colorisées à l'impression) introduit une dimension picturale et place ces images entre la photographie et la peinture, comme le note M. Pernot : « il y a un rapport intéressant entre la dimension réelle de la photographie et la dimension fantasmée de la couleur et de la peinture qui incarne l'utopie ». Plusieurs éléments peuvent renvoyer à ce vocabulaire : on pense, par exemple, aux ciels bleus et dégagés auxquels peuvent répondre les aplats des espaces verts, en contrepoint de la présence minérale du béton. En outre, l'agrandissement fait ressortir la trame de l'image en quadrichromie, ce qui transforme les caractéristiques plastiques des photographies et, par conséquent, le rapport du spectateur à la réalité qu'elles donnent à voir. L'effet de distance est paradoxalement accentué à mesure que l'on s'approche du détail. L'historien de l'art Michel Poivert a pu comparer la qualité esthétique de ces cartes postales avec les peintures de l'artiste

1. Les agrandissements donnent à voir la trame des images et leur mode de tirage d'origine : la similigravure transpose toutes les variations de densité de la photographie originale par sa reproduction à partir d'une trame de points plus ou moins gros. Lorsque les similigra-vures sont produites en couleur, par plusieurs passages, on parle de quadrichromie.

allemand Gerhard Richter (né à Dresde en 1932) et, en particulier, sa série des *Townscapes*. Il y voit une même « beauté de l'union improbable de l'archive et de son esthétisation par la peinture contemporaine ». Le geste artistique semble révéler la qualité picturale de ces cartes postales comme autant de « tableaux qui s'ignorent » (M. Poi-vert).

De même, Mathieu Pernot montre que la photographie peut figer un moment de violence spectaculaire : le grand format des tirages de la série *Implosions* implique cette dimension de spectacle que recèle la mise à mort publique d'un symbole social, selon les mots de l'artiste. Celui-ci note que « ces immeubles sont détruits pour être filmés, photographiés » : ces destructions sont souvent retransmises à la télévision. Il évoque alors une dimension sculpturale de ces images, et l'on songe à la fois au nuage de poussière qui se dégage des architectures dans un jeu complexe de volutes et à l'acte de destruction des bâtiments lui-même, qui est aussi une destruction de formes et de volumes. François Cheval, historien de l'art, va plus loin : « durant quelques instants, la perfection formelle de ce nuage et la disparition des principes solides présentent la plus parfaite figure de l'eugénisme ». Il peut alors parler du « jour des cendres ».



LA PLURALITÉ DES USAGES DE LA PHOTOGRAPHIE

Le Grand ensemble met en œuvre plusieurs usages et plusieurs fonctions du médium photographique. Ainsi, *Implosion* pourrait relever d'un style documentaire (par le rapport frontal à l'objet photographié). La photo-

graphie enregistre la destruction en gardant la trace d'un événement particulièrement furtif. Ailleurs (avec les cartes postales et les Témoins), il s'agit d'une démarche plus analytique et l'on peut évoquer – à la suite de Michel Poivert – une véritable « archéologie visuelle » qui remonte de la destruction d'une forme à sa création et fouille l'image pour y faire ressurgir les existences qui se découpent, figées, sur le fond de ces architectures urbaines. Ainsi, le rapport à l'iconographie des cartes postales ne fonctionne pas simplement sur le mode d'un réemploi ou d'une citation : il y a un processus de recréation dans la mesure où l'artiste explore le différentiel entre ce qui existe et ce qu'il faut créer pour faire émerger de nouvelles formes (celles, mal délimitées, des témoins par exemple) : il ménage alors « la brèche par laquelle l'affect s'infiltré sans jamais pouvoir trop se répandre » (M. Poivert). Pour Mathieu Pernot, lorsqu'on agrandit une photographie, on lui fait « dire autre chose ».

On a pu lire dans ce travail la réunion de la valeur d'usage et de la fécondité poétique des photographies (M. Poivert). M. Pernot remotive la valeur d'usage de l'image de carte postale : il a ainsi publié les textes qui se trouvaient au dos de cinquante-cinq d'entre elles (*Le Grand ensemble*, 2007). Ces mots disent généralement l'espoir qu'ont pu représenter les grands ensembles pour leurs premiers occupants : toute une société revit alors dans ces textes.

DE L'UTOPIE URBAINE A LA DESTRUCTION DES LIEUX

Sans localisation ni date, les lieux représentés sur les cartes postales figurent des utopies urbaines. L'artiste a collecté et collectionné ces documents dans une démarche et un rapport à l'archive qui peuvent être ceux de l'anthropologue ou de l'historien. Il y a presque quelque chose d'irréel dans ces images qui montrent les grands ensembles sans ceux qui les habitent : les lieux semblent fantasmatiques (M. Pernot). Ils renvoient alors à l'image d'une modernité et d'une forme de confort, au moment où la France, au sortir de la Seconde guerre mondiale, puis dans les Trente Glorieuses, s'engage dans un mouvement massif qui voit la construction de six millions de logements entre 1945 et 1975. L'historienne Annie Fourcaut peut ainsi évoquer le « blanc manteau de

barres et de tours qui couvre l'Hexagone dans la seconde moitié du XX^e s. » Les textes qui se trouvent au dos de ces cartes postales donnent souvent la mesure du progrès et de l'espoir qu'ont pu incarner les grands ensembles :

« Voici notre cité avec 1 des tours où nous habitons au 7^e. La résidence est une belle réalisation, les appartements sont confortables et très peu bruyants, des grands placards, chauffage par les sols, donc pas de place prise par les radiateurs. 3 grandes chambres, nous avons tout casé notre matériel (bien comme il faut). La pièce devant avec la petite loggia ce sont les cuisines, les stores jaunes les salles à côté le salon. A bientôt donc pour visiter notre nouvelle installation. » (Goussainville, non daté)

« Un bonjour d'Argenteuil où ici tout va très bien. Notre immeuble est celui marqué d'une croix. Mickael se plaît très bien car il peut jouer dehors dans les bacs à sable et il a beaucoup de copains. » (Argenteuil)

L'œuvre de Mathieu Pernot met ainsi en regard l'utopie et sa destruction puisque la série Implosion présente des opérations de rénovation urbaine. Initiées à partir du milieu des années 1980 avec la démolition de trois tours du quartier Monmousseau à Vénissieux (1983), puis avec celle de la barre Debussy à La Courneuve (1986), elles se sont multipliées depuis, notamment dans le cadre de l'Agence nationale pour la rénovation urbaine (ANRU) mise en place en 2003. Ces destructions présentent les édifices à l'instant où ils vacillent, se fissurent puis s'effondrent. La photographie donne alors à voir la vulnérabilité d'une structure en même temps que la fragilité sociale de ceux qui l'habitaient et le critique d'art François Cheval relève que l'implosion se définit comme le « phénomène accompagnant la rupture d'une enceinte où règne la dépression » (il souligne l'emploi de ce terme). De ce point de vue, l'œuvre de M. Pernot marque le passage d'un état à un autre : un moment de l'histoire urbaine de l'habitat social disparaît sous les nuées ardentes, comme une « moderne Pompéi » (F. Cheval).

Au final, le triptyque entrelace des temporalités : l'instant violent de l'explosion, le temps long de l'expansion et de l'urbanisation dans les Trente Glorieuses (qui ouvre sur d'autres temporalités : celles de l'utopie) et le temps biographique qui se mesure à l'aune des moments vécus dans ces lieux par les Témoins. Ce sont aussi les traces de ces

existences qui disparaissent, ensevelies dans l'Implosion. La forme documentaire peut tenter de « sauver l'ultime apparence » de ce qui est voué à la destruction. L'artiste ajoute que « l'image photographique est un dernier cri. Elle constate son impuissance à sauver les choses et énonce la fragilité du monde dont elle fixe l'image ». Une manière d'opérer, concomitamment, un travail de mémoire et d'histoire ?

❖ L'ARTISTE : ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES

Né en 1970 à Fréjus, Mathieu Pernot est diplômé de l'Ecole Nationale Supérieure de la Photographie d'Arles (1996). Il a par la suite pu engager un certain nombre de travaux dans le cadre de bourses d'aide à la création du Ministère de la Culture, de la Villa Médicis. Il enseigne désormais la photographie dans une école d'art parisienne et vit entre Paris et Barcelone.

Son travail l'a amené auprès de populations tsiganes (*Photomatons*, 1995 – 1997 ; *Roumanie*, 1998 ; *Un camp pour les Bohémiens*, 1998 – 1999), qui ont été le sujet de photographies judiciaires par le passé. L'enjeu a alors été de questionner la nature du regard photographique porté sur ces populations et du statut qu'on leur a accordé. Mathieu Pernot a aussi pu photographier l'univers carcéral et montrer les dispositifs optiques sur lesquels se fonde l'architecture des prisons (*Panoptiques*, 1995 – 1997), avant de donner à voir les cris que lancent, de l'extérieur, les proches des détenus, comme un défi à l'isolement (*Les hurleurs*, 2001 – 2004).

De même, son travail sur les destructions d'immeubles s'est inscrit dans un temps assez long, qui lui a permis d'aborder ce thème de différentes manières. Au-delà du Grand ensemble qui associe plusieurs séries d'images (*Implosions*, *Le meilleur des mondes* et *Les témoins*), le photographe est allé à l'intérieur de bâtiments promis à la destruction, à Béthune et Cherbourg, à la recherche des traces de l'intimité de leurs anciens occupants.

❖ ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

- *Mathieu Pernot. L'état des lieux*, Paris, Société française de photographie, 2004.
- *Images d'un renouvellement urbain. Artistes accueillis en résidence à Cherbourg-Octeville*, Cherbourg, Le Point du Jour Editeur, 2008.
- Fourcaut (Annie), « Le grand ensemble photographié », Vingtième siècle. *Revue d'histoire*, n°95, Paris, Presses de Sciences-Po, 2007.
- Pernot (Mathieu), *Le grand ensemble*, Cherbourg, Le Point du Jour Editeur, 2007.
- Poivert (Michel), « Mathieu Pernot, la ruine des cités idéales », *Vite Vu*, blog de la Société française de photographie, 2007.

Une présentation de l'ensemble de l'œuvre de l'artiste est disponible sur Internet : [www. mathieupernot.com](http://www.mathieupernot.com)



Le meilleur des mondes (28 x 40 cm), 2006

Il s'agit (telles que les quatre cartes postales apparaissent ci-dessus) : du Val Fourré à Mantes-la-Jolie (Yvelines) (en haut à gauche, et en bas à droite), du quartier de la Noue Caillet à Bondy (Seine-Saint-Denis) (en haut, à droite), et du quartier de Bois des Roches à Saint-Michel-sur-Orge (Essonne) (en bas, à gauche).



Les témoins (60 x 50 cm), 2006

INFORMATIONS PRATIQUES

ACCÈS

PALAIS DE LA PORTE DORÉE

Musée national de l'histoire de l'immigration

Aquarium tropical

293, avenue Daumesnil – 75012 Paris

Métro 8 – Tramway 3^a – Bus 46 et 201 – Porte Dorée

Établissement accessible aux personnes à mobilité réduite par
le 293 avenue Daumesnil – 75012 Paris



www.palais-portedoree.fr

T. : 33 (1) 53 59 58 60 – E. : info@palais-portedoree.fr

HORAIRES

Du mardi au vendredi, de 10h à 17h30.

Le samedi et le dimanche, de 10h à 19h.

Fermeture des caisses 45 minutes avant la fermeture.

Fermé le lundi et les 25 décembre, 1^{er} janvier, 1^{er} mai.

Ouvert le 14 juillet et le 11 novembre.

Document conçu par le département des Ressources pédagogiques du Musée national de l'histoire de l'immigration, reproduction interdite.

Toutes les ressources du Musée national de l'histoire de l'immigration sont mises en ligne et téléchargeables librement sur le site internet :

www.histoire-immigration.fr/pedagogie