



PETER HUJAR

SPEED OF LIFE*

15/10/2019 – 19/01/2020

* LA VIE À TOUTE VITESSE

JEU DE PAUME
DOSSIER DOCUMENTAIRE

DOSSIER DOCUMENTAIRE MODE D'EMPLOI

Conçu par le service des projets éducatifs, en collaboration avec l'ensemble du Jeu de Paume et les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris, ce dossier propose aux enseignants et aux équipes éducatives des éléments de documentation, d'analyse et de réflexion.

Il se compose de trois parties :

Découvrir l'exposition offre une première approche du projet et du parcours de l'exposition, ainsi que des orientations bibliographiques.

Approfondir l'exposition développe plusieurs axes thématiques autour des conceptions de la représentation et du statut des images.

Pistes scolaires initie des questionnements et des recherches, en lien avec une sélection d'œuvres et de documents présentés dans l'exposition.

Disponible sur demande, le dossier documentaire est également téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume (document PDF avec hyperliens actifs).

CONTACTS

Julia Parisot

chargée des publics jeunes et scolaires
01 47 03 04 95 / juliaparisot@jeudepaume.org

Marie-Louise Ouahioune

informations et réservations
01 47 03 12 41 / serviceeducatif@jeudepaume.org

Sabine Thiriot

responsable des projets éducatifs
sabinethiriot@jeudepaume.org

conférencières et formatrices

Ève Lepaon

01 47 03 12 42 / evelepaon@jeudepaume.org

Cécile Tourneur

01 47 03 12 42 / ceciletourneur@jeudepaume.org

professeurs-relais

Céline Lourd, académie de Paris

celinelourd@jeudepaume.org

Cédric Montel, académie de Créteil

cedricmontel@jeudepaume.org

SOMMAIRE

- 7 **DÉCOUVRIR L'EXPOSITION**
- 8 Présentation de l'exposition
- 10 Biographie
- 11 Bibliographie indicative et ressources en ligne

- 13 **APPROFONDIR L'EXPOSITION**
- 14 Contexte artistique et culturel
- 21 Formes et enjeux des portraits
- 28 Orientations bibliographiques thématiques

- 30 **PISTES SCOLAIRES**
- 31 New York, avant-gardes et contre-culture
- 35 Portraits photographiques, pratiques et dispositifs
- 39 Des corps et des « genres »

AVERTISSEMENT

En raison de leur contenu, certaines images sont susceptibles de heurter la sensibilité des visiteurs, particulièrement du jeune public. Nous vous recommandons de voir l'exposition et de choisir votre parcours avant la visite des groupes placés sous votre responsabilité. Nous sommes à votre disposition pour toutes questions ou précisions.

ACTIVITÉS ENSEIGNANTS ET SCOLAIRES

■ Rencontres enseignants

Lors de chaque nouvelle session d'expositions au Jeu de Paume, les équipes pédagogiques et éducatives sont invitées à une visite commentée, dont l'objectif est d'envisager les axes de travail et de préparer ensemble la venue des classes ou des groupes au Jeu de Paume. À cette occasion, le « dossier documentaire » de l'exposition est présenté et transmis aux participants.

mardi 15 octobre 2019, 18 h

Visite de l'exposition « Peter Hujar. Speed of Life », réservée aux enseignants partenaires.

mardi 5 novembre 2019, 18 h 30

Visite des expositions « Peter Hujar. Speed of Life » et « Zineb Sedira. L'espace d'un instant ».

– ouvert gratuitement à tous les enseignants et équipes éducatives

– sur inscription : 01 47 03 04 95

ou juliaparisot@jeudepaume.org

■ Visites-conférences pour les classes

Les conférencières du Jeu de Paume accueillent et accompagnent les classes dans la découverte des expositions, en favorisant l'observation, la participation et la prise de parole des élèves. Ces visites permettent aux publics scolaires d'être en position active et documentée devant les images, de s'approprier les œuvres et les démarches artistiques.

– tarif : 80 € (durée : 1 heure)

– réservation : 01 47 03 12 41

ou serviceeducatif@jeudepaume.org

■ Visites approfondies

Autour de propositions thématiques, ces visites associent l'analyse des œuvres dans les salles d'exposition à des introductions et des développements en images dans l'espace éducatif.

« Représentations des corps, modèles et contre modèles », en lien avec l'exposition « Peter Hujar. Speed of Life »

L'exploration du portrait à travers son histoire, ses dispositifs et ses usages, permet de questionner la représentation des corps, la manière d'aborder les normes et de bousculer les genres.

– tarif : 120 € (durée : 2 heures)

– réservation : 01 47 03 12 41

ou serviceeducatif@jeudepaume.org

■ Parcours croisés autour de l'exposition

Les parcours croisés mettent en perspective la visite d'une exposition au Jeu de Paume avec une activité dans un lieu partenaire, en liant les approches thématiques.

Découvertes visuelles et pratiques artistiques

avec la Maison du geste et de l'image, Paris 1^{er}

Ces projets articulent la rencontre avec les œuvres dans les expositions à des ateliers de pratiques artistiques : images fixes, images en mouvement ou théâtre. Construits au préalable avec les enseignants, les structures et un intervenant spécifique à l'attention de chaque classe, ils se composent de deux visites commentées au Jeu de Paume, en fonction du thème choisi, et de trois séances de trois heures d'atelier à la MGI pour élaborer une réalisation collective.

– coût global : 600 €

– contact : 01 47 03 04 95 ou juliaparisot@jeudepaume.org

Photographies et espaces d'exposition

avec Paris Photo, Paris 8^e

Le Jeu de Paume et Paris Photo s'associent pour proposer un parcours entre les projets de la foire internationale de la photographie et la conception d'une exposition monographique telle que « Peter Hujar. Speed of Life » dans un centre d'art. Les classes de spécialités (de la première Bac Professionnel Photographie au BTS Photographie) peuvent ainsi explorer deux univers à la fois culturels et professionnels dédiés à la photographie historique et contemporaine.

– coût global : 150 €

– contact : 01 47 03 04 95 ou juliaparisot@jeudepaume.org

D'autres parcours sont susceptibles d'être organisés, en lien avec l'actualité des expositions et des actions en Île-de-France.

RENDEZ-VOUS DES MARDIS JEUNES

À l'occasion des « mardis jeunes » du Jeu de Paume sont organisées des rencontres avec les artistes ou les commissaires invités, ainsi que des visites avec les conférencières du Jeu de Paume.

MARDIS 29 OCTOBRE, 26 NOVEMBRE, 31 DÉCEMBRE 2019 ET 14 JANVIER 2020

– le dernier mardi du mois, de 11 h à 21 h (sauf le 31 décembre, fermeture à 17 h)

– programme disponible sur le site Internet du Jeu de Paume, rubrique « mardis jeunes »

– gratuit pour les étudiants et les moins de 25 ans inclus

I Parcours spécifiques

Des parcours spécifiques sont conçus en fonction des projets de classe et d'établissement. Ils peuvent articuler plusieurs parcours croisés ou des activités sur mesure, afin de permettre aux élèves d'explorer différents domaines de connaissances et de pratiques dans le cadre d'un parcours artistique et culturel coordonné.

Nos actions s'adressent également aux établissements de l'enseignement supérieur. Des productions et des rencontres métiers peuvent être envisagées en fonction de la spécificité des formations.

Afin de concevoir ce type de projet, nous vous invitons à contacter le service des projets éducatifs du Jeu de Paume.

– renseignements : 01 47 03 04 95
ou juliaparisot@jeudepaume.org

I Formation continue « images et arts visuels »

Cette formation propose aux enseignants de toutes les disciplines et aux équipes éducatives des séances transversales autour du statut des images dans notre société et de leur place dans les arts visuels.

Les sessions de formation sont élaborées en lien avec la programmation du Jeu de Paume et développent des thématiques qui recouvrent l'histoire des représentations et la création contemporaine. Composé de six séances de trois heures, le mercredi après-midi de novembre 2019 à avril 2020, le programme s'organise en plusieurs temps qui associent conférences et visites des expositions, interventions et mises en perspective.

L'ensemble de cette formation est conçu par l'équipe du service des projets éducatifs du Jeu de Paume, ainsi que par des intervenants invités : historiens, théoriciens, formateurs, commissaires et artistes. Les séances ont lieu dans l'auditorium et dans les salles d'exposition du Jeu de Paume, ainsi que chez nos partenaires culturels.

Renseignements et inscriptions

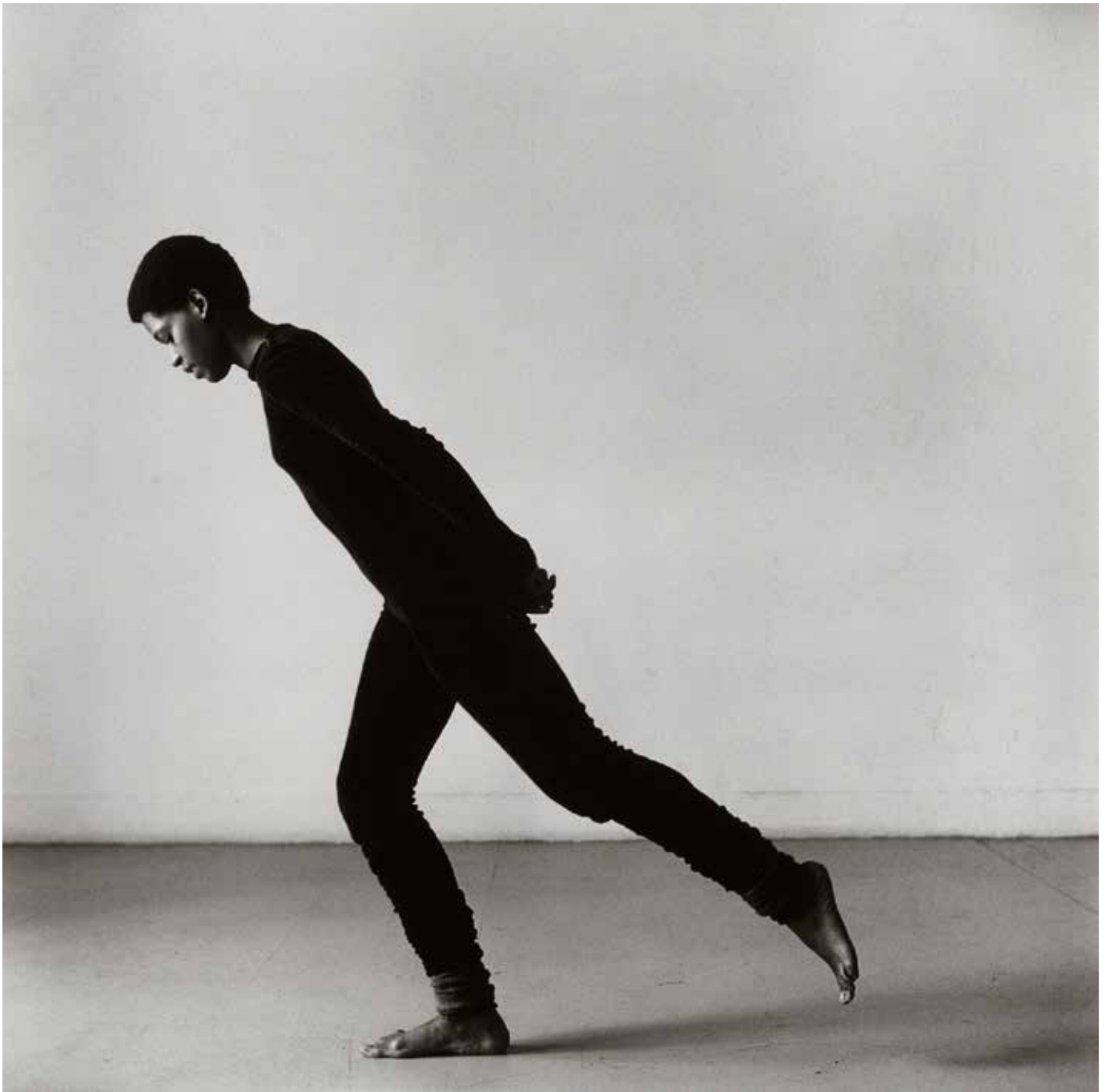
La formation continue « Images et arts visuels » est accessible sur inscription directement auprès du service des projets éducatifs du Jeu de Paume, ou dans le cadre du PAF de l'académie de Versailles. Les inscriptions concernent l'ensemble des six séances.

– gratuit sur inscription
– contact : 01 47 03 04 95 ou juliaparisot@jeudepaume.org

I Formations spécifiques

Le Jeu de Paume participe à la conception et à la réalisation de séances de formation, dans le cadre des INSPE (Institut national supérieur du professorat et de l'éducation) et des PAF (plans académiques de formation) ou de stages disciplinaires, notamment pour les académies d'Île-de-France. Ces séances peuvent comprendre des présentations des expositions, des pistes de travail et des ressources, ainsi que des conférences théoriques thématiques. Vous pouvez vous adresser au service des projets éducatifs pour concevoir un programme autour d'un sujet ou d'une question spécifique.

– contact : 01 47 03 04 95 ou juliaparisot@jeudepaume.org



Sheryl Sutton, 1977
The Morgan Library & Museum

DÉCOUVRIR L'EXPOSITION

« Mon travail est dans le droit fil de ma vie. Les gens que je photographie ne m'apparaissent ni comme des monstres, ni comme des curiosités. J'aime les gens qui osent. »

« Ce que je fais n'est pas très différent de ce que faisait Julia Margaret Cameron. Ou Mathew Brady [...] Je compose mes images à l'aide de l'appareil [...], je fais mes tirages. Il faut que ce soit beau. »

Peter Hujar, cité par Joel Smith, « Une remarquable faculté de discernement », in *Peter Hujar. Speed of Life*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Fundación MAPFRE, 2019, p. 11.

« [...] cette nouvelle exposition parisienne est l'occasion de découvrir qui est réellement Peter Hujar, de substituer l'histoire à la légende et d'exhumer une nouvelle fois le climat, poétique et contemplatif mais également tendu voire tragique, du New York des années 1970 et 1980. C'est d'autant plus urgent que si le travail de certaines des influences et des contemporains de Hujar (Diane Arbus, Robert Mapplethorpe) a été souvent montré ici, le sien est resté, depuis l'exposition de 1980, quasiment invisible. »

Quentin Bajac, directeur du Jeu de Paume, in *Peter Hujar. Speed of Life*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Fundación MAPFRE, 2019, p. 11.

PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION

La vie et les images de Peter Hujar (1934-1987) sont inséparables de la ville de New York. Indépendant par nature, volontiers combatif, cultivé et très introduit dans le milieu artistique, Hujar évoluait au sein d'une scène avant-gardiste faite de danseurs, de musiciens, d'artistes visuels et de travestis. Son accomplissement en tant que photographe fut contemporain de l'évolution et de la visibilité du mode de vie gay entre la fin des années 1960 et la crise du sida dans les années 1980.

À l'issue de ses études secondaires en 1953 – et jusqu'en 1968 –, Hujar travaille comme assistant auprès de divers photographes publicitaires. Cinq années passées à collaborer à des magazines grand public le convainquent qu'une carrière de photographe de mode n'est pas pour lui. En 1973, il opte pour l'autonomie et la pauvreté de la vie d'artiste.

Dans le loft-studio qu'il occupe au-dessus d'un théâtre de l'East Village (au sud de Manhattan), Hujar braque son objectif sur ceux qui suivent leur instinct créatif et refusent les succès faciles. À quarante-deux ans, il conçoit l'unique monographie qui sera publiée de son vivant, *Portraits in Life and Death* [Portraits dans la vie et dans la mort], et inaugure sa première exposition personnelle dans une galerie. L'exploration de l'intimité qu'il a menée en tant que portraitiste, il l'applique à présent à la photographie, dépourvue de sentimentalisme, d'animaux et de plantes, de paysages et de bâtiments, et à la saisie des singularités des corps nus.

Sa brève liaison, en 1981, avec le jeune artiste David Wojnarowicz débouche sur un rapport de mentor à disciple qui aura le pouvoir de transformer leurs deux vies. Ensemble, ils parcourent les quartiers délabrés de New York : Hujar saisit là le portrait d'une ville en chute libre, qui complète la sombre vision qu'a Wojnarowicz de l'Amérique reaganienne. Peter Hujar meurt en novembre 1987 d'une pneumonie liée au sida.

Andy Warhol, *Screen Test: Peter Hujar, 1964*

En 1964 Peter Hujar fréquente la Factory, l'atelier d'Andy Warhol situé à New York au 231 East 47th Street. Il pose quatre fois pour les *Screen Tests* – courts portraits filmés d'Andy Warhol, projetés au ralenti. En compagnie de son ami Paul Thek, Hujar sera choisi pour figurer parmi les « Thirteen Most Beautiful Boys » – une sélection de treize de ces portraits régulièrement projetés à la Factory ou ailleurs lors de fêtes ou d'événements. Parmi les autres personnages qui se prêtent aux *Screen Tests* en 1964-1965, mentionnons les acteurs et cinéastes Dennis Hopper et Jack Smith, mais aussi l'écrivaine et critique Susan Sontag et le poète John Ashbery – deux futurs modèles de Hujar.

I Salle 1

Les débuts

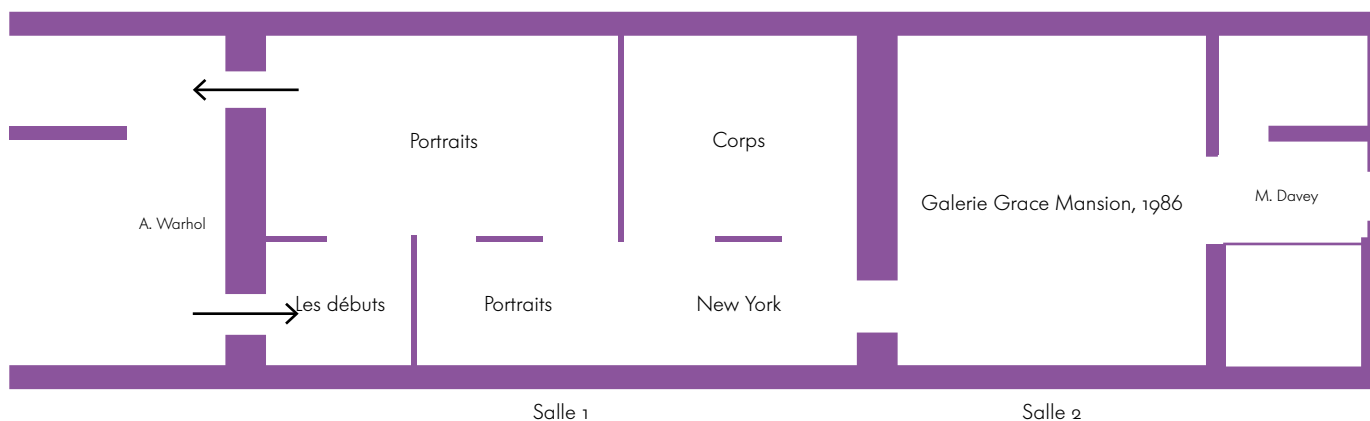
Après le lycée qu'il quitte en 1953, et où il a étudié la photographie, Peter Hujar travaille pendant une quinzaine d'années comme assistant auprès de plusieurs photographes commerciaux, tout en fréquentant les milieux artistiques. Deux longs séjours en Italie, rendus possibles grâce à une bourse – celle qu'obtient son compagnon (1958-1959) puis la sienne propre (1962-1963) – ponctuent ces années.

De 1968 à 1972, il tente sa chance comme photographe free-lance dans l'univers de la mode, de la musique et de la publicité, avant de lui tourner le dos : cette frénésie, dira-t-il, « n'était pas pour moi ». À partir de cette époque, il vit de presque rien, subsistant à l'aide de petits boulots, n'acceptant de travailler que lorsque c'est nécessaire et que le sujet l'intéresse. En 1973, il déménage pour s'installer dans un loft, dans le quartier alors délabré de l'East Village. Ce lieu servira de cadre à ses prises de vue en studio, notamment à la grande majorité de ses portraits.

Portraits

Le portrait est central dans la pratique de Hujar. Ce dernier disait qu'il aimait photographier « ceux qui s'aventurent jusqu'à l'extrême », qui « revendiquent la liberté d'être eux-mêmes ». « En un sens, je suis toujours un photographe de mode. Mes personnages ont du style, mais de façon un peu obscure. La plupart ne sont pas connus, ou alors connus d'un tout petit public. Mais dans leur domaine, la création, ce sont tous des aventuriers qui ont un certain type d'esprit. »

Ses portraits sont la plupart du temps posés, même s'il n'hésite pas à solliciter de ses modèles une part de performance devant l'objectif, jusqu'à faire de chacune de ces séances un véritable travail de collaboration. Le déguisement et les accessoires y sont souvent présents, tout comme les figures voilées, et les jeux de cacher/montrer. Parmi ces portraits figurent nombre de portraits allongés, un genre que Hujar a fait sien – c'est la pose prédominante de son ouvrage, *Portraits in Life and Death*, qu'il publie en 1976. Il y fit souvent retour pour atteindre quelque chose d'unique chez son modèle, faire face à l'objectif tout en étant allongé constituant une expérience inhabituelle et troublante.



Plan de l'exposition

New York

« Les moments les plus heureux avec Peter, lorsqu'il ne photographiait pas, étaient ceux où nous arpentions Manhattan, les yeux levés vers le sommet des immeubles, en fantasmant sur ce que ce serait de "vivre là-haut" » se souvenait un de ses proches amis Gary Schneider. Né dans le New Jersey, Hujar a vécu toute sa vie à New York, et plus particulièrement à Manhattan dont il commence à photographier de manière plus fréquente les immeubles, rues et quais dans la seconde moitié des années 1970. Partagée entre le Downtown délabré et les gratte-ciels de Midtown, la New York de Hujar est souvent nocturne. Une ville d'immeubles abandonnés, de déambulations de nuit et de visions apparues au petit jour. Quelques incursions hors de Manhattan, notamment l'été, sur les plages de Fire Island, dans les Hamptons, ou dans les années 1980 à Germantown, le long de l'Hudson River, à une cinquantaine de kilomètres au nord de New York, complètent cette géographie personnelle et témoignent de la diversité des sujets abordés par Hujar.

Corps

Décrire les corps constitue un autre motif récurrent de l'art de Hujar dans les dix dernières années de sa vie. En 1978, à New York, il participa à l'exposition de groupe, « The Male Nude: A Photographic Survey » à la Galerie Marcuse Pfeifer. Sa proposition est que les corps en disent autant que les visages quant au caractère des personnes, leur affectivité ou leur histoire personnelle. Hujar a photographié des corps dans leur extrême jeunesse ou vieillesse, des corps singuliers ou encore des états transitoires du corps, tels la grossesse et l'excitation. Qu'il photographie des visages ou des corps, Hujar prêtait toujours attention aux marques laissées par le temps et l'expérience : une cicatrice de ponction lombaire chez Manny Vasquez ou la marque des chaussettes sur les chevilles de Randy Gilberti. « Je veux que les gens puissent éprouver l'image tactilement et sentir son odeur, » disait-il de ses portraits de nus, qu'il voulait radicalement différents des corps idéalisés de Robert Mapplethorpe.

I Salle 2

Galerie Gracie Mansion, 1986

Hujar avait deux façons de présenter son travail. Soit il exposait des tirages isolés – le plus souvent dans son loft, où il ne montrait qu'une seule photographie à la fois ; soit, comme dans cette salle, il les regroupait en une longue série, superposant ses images deux par deux. Pour la dernière exposition qui eut lieu de son vivant, en janvier 1986, à New York, Hujar couvrit les murs de la galerie Gracie Mansion d'une frise de soixante-dix photographies sans ordre apparent. Ce dispositif, il passa des jours et des jours à le peaufiner jusqu'à supprimer toute répétition consécutive du même type d'image (portrait, nu, animal, nature morte, paysage naturel ou urbain). Chaque photographie, loin de constituer une variation sur un thème imposé, était ainsi rendue à son identité propre et à sa singularité. Le choix de la frise souligne la richesse de son inventivité, suscite des échos entre des images a priori très éloignées les unes avec les autres et attire l'attention sur les grands thèmes qui jalonnèrent sa carrière. Centrée autour d'images réalisées dans les années 1980, la présentation de cette salle est librement inspirée de celle de l'exposition de 1986.

Moyra Davey, *Hujar/Palermo*, 2010

Artiste canadienne s'exprimant principalement par la vidéo et la photographie, Moyra Davey réalise en 2010 cette courte vidéo en forme d'hommage intime à *Portraits in Life and Death*, l'ouvrage que Peter Hujar a fait paraître en 1976. Feuilletant l'ouvrage de la dernière à la première page, l'artiste zoome sur quelques noms et quelques légendes, s'arrêtant pour finir sur le passage de la préface de Susan Sontag dans laquelle cette dernière écrit : « Life is a movie. Death is a photograph ».

Joel Smith, avec la collaboration de Quentin Bajac

BIOGRAPHIE

1934

Naissance le 11 octobre à Trenton, New Jersey. Élevé par ses grands-parents maternels, Peter Hujar ne connaîtra jamais son père.

1946

Part vivre à Manhattan auprès de sa mère et du second mari de celle-ci.

1953

Diplômé de la School of Industrial Art.

1958-1959

Vit à Florence et à Rome.

1962-1963

Une bourse Fulbright finance ses études de cinéma à Rome. Effectue divers voyages en Europe, tantôt seul, tantôt avec l'artiste Paul Thek.

1967

Inspiré par un atelier conduit par Richard Avedon et Marvin Israel, et espérant développer sa propre pratique, il quitte son emploi pour tenter sa chance en free-lance dans l'univers de la mode et de la musique.

1968-1972

Publie des photographies dans *Harper's Bazaar*, *GQ*, le magazine de style street *Rags* et *Newspaper*, un tabloïd expérimental.

1973

Quitte l'univers de la mode. Emménage dans le secteur de la 12^e rue et de la 2^e avenue, dans un loft laissé vide par la superstar warholienne Jackie Curtis. C'est là qu'il réalisera les portraits qui l'ont rendu célèbre.

1976

Portraits in Life and Death, préfacé par la critique Susan Sontag, associe des portraits d'artistes et d'écrivains new-yorkais à des photographies prises en 1963 dans les catacombes de Palerme.

1977-1978

Voyage au Mexique et en Italie avec le danseur Robert Levithan.

1980

Se rend à Paris pour une exposition à la galerie La Remise du Parc. D'autres expositions personnelles suivront dans divers pays d'Europe.

1980

Fait la connaissance, vers la fin de l'année, de l'artiste David Wojnarowicz, qu'il encourage à se concentrer sur son travail.

1987

Diagnostiqué séropositif le 1^{er} janvier, Peter Hujar meurt d'une pneumonie liée au sida à la fin du mois de novembre, le jour de Thanksgiving.

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE ET RESSOURCES EN LIGNE

Monographies, publications et catalogues d'exposition

- *Portraits in Life and Death*, introduction de Susan Sontag, New York, Da Capo Press, 1976.
- *Peter Hujar*, New York, Grey Art Gallery and Study Center, New York University, 1989.
- *Peter Hujar* (dir. Koch, Stephen et Sokolowski, Thomas), interviews de Fran Lebowitz et Vince Aletti, New York, Grey Art Gallery & Study Center, New York University, 1990.
- *Peter Hujar: A Retrospective*, Zurich, Scalo Publishers, 1994.
- *Peter Hujar: Intimate Survey*, Chicago, Stephen Daiter Gallery, 1999.
- *Peter Hujar: Animals and Nudes* (dir. Kertess, Klaus), Santa Fe, Twin Palms Publishers, 2002.
- *Peter Hujar: Night* (dir. Nickas, Robert), New York, Matthew Marks Gallery / San Francisco, Fraenkel Gallery, 2005.
- *Peter Hujar: Photographs 1956-1958*, New York, Matthew Marks Gallery, 2009.
- *Peter Hujar: Thek's Studio 1967*, New York, Alexander and Bonin, 2010.
- *Peter Hujar: Love & Lust*, textes de Jeffrey Fraenkel, Vince Aletti et Stephen Koch, San Francisco, Fraenkel Gallery, 2014.
- *Peter Hujar: Lost Downtown*, texte de Vince Aletti, Göttingen, Steidl, 2016.
- *Peter Hujar. Speed of Life*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Fundación MAPFRE, 2019.

Catalogues et ouvrages collectifs

- *Peter Hujar, Larry Clark, Robert Mapplethorpe*, Bâle, Kunsthalle Basel, 1982.
- *Splendeurs et misères du corps [Glanz und Elend des Körpers]*, Fribourg, Triennale Internationale de la Photographie / Paris, Mois de la Photo, 1988.
- *Self and Shadow: Photographs that Explore the Psychological and Experiential Meaning of the Human Image*, New York, Burden Gallery, Aperture Foundation, 1989.
- *Histories of Photography*, Poughkeepsie, Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, 2003.
- *Likeness: Portraits of Artists by Other Artists*, San Francisco, Wattis Institute for Contemporary Arts, 2004.

- *Animals & Us: The Animal in Contemporary Art*, New York, Galerie St. Etienne, 2004.
- *East Village USA*, New York, New Museum of Contemporary Art, 2004.
- *The Downtown Book: The New York Art Scene, 1974-1984*, Princeton, Princeton University Press, 2006.
- *Subterranean Monuments: Burckhardt, Johnson, Hujar*, Poughkeepsie, Frances Lehman Loeb Art Center, Vassar College, 2006.
- *Making the Scene: The Midtown Y Photography Gallery, 1972-1996*, New York, The New York Public Library, 2007.
- *Panic Attack! Art in the Punk Years*, Londres, Merrell Publishers / Barbican Art Gallery, 2007.
- *Street & Studio: An Urban History of Photography*, Londres, Tate Modern, 2008.
- *Mixed Use, Manhattan: Photography and Related Practices 1970s to the Present*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- *The Life and Death of Buildings*, Princeton, Princeton University Art Museum, 2011.
- *Changing Difference: Queer Politics and Shifting Identities. Peter Hujar, Mark Morrisroe, and Jack Smith*, Modène, Galleria Civica di Modena, 2012.
- *The Name Is Burroughs: Expanded Media*, Karlsruhe, ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe, 2012.
- *This Will Have Been: Art, Love & Politics in the 1980s*, Chicago, Museum of Contemporary Art Chicago, 2012.
- *Regarding Warhol: Sixty Artists, Fifty Years*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2012.

Ressources en ligne

- The Peter Hujar Archive : <http://peterhujararchive.com>
- The Morgan Library & Museum : <https://www.themorgan.org/exhibitions/peter-hujar> et <https://www.themorgan.org/search/site/Hujar?f%5Bo%5D=bundle%3Aphotography>
- The Art Institute of Chicago : <https://www.artic.edu/artists/108022/peter-hujar>
- Fogg Art Museum, Harvard University : <https://www.harvardartmuseums.org/collections/person/56670?person=56670>
- Fotomuseum Winterthur : https://www.fotomuseum.ch/en/explore/collection/artists/16699_peter_hujar
- MoMA : <https://www.moma.org/artists/7159>
- Stedelijk Museum Amsterdam : <https://www.stedelijk.nl/en/collectie/maker/371-peter-hujar>
- Walker Art Center : <https://walkerart.org/collections/artists/peter-hujar>
- Whitney Museum of American Art : <https://whitney.org/artists/3952>

Consultez les publications sur le magazine en ligne du Jeu de Paume à l'occasion de l'exposition (lemagazine.jeudepaume.org/):

La Parole à Abigail Solomon-Godeau :
« L'art austère de Peter Hujar »



Gary Schneider in *Contortion (I)*, 1979
The Morgan Library & Museum

APPROFONDIR L'EXPOSITION

En regard du parcours et des œuvres de Peter Hujar, ce dossier aborde deux thématiques :

- « Contexte artistique et culturel »
- « Formes et enjeux des portraits »

Afin de documenter ces champs d'analyse et de réflexion sont rassemblés ici des extraits de textes d'historiens, de théoriciens et d'artistes, que les visiteurs et les lecteurs pourront mettre en perspective.

Les orientations bibliographiques et les ressources en ligne (p. 28-29) permettent de prolonger et de compléter ces axes thématiques.

CONTEXTE ARTISTIQUE ET CULTUREL

«À la fin du xx^e siècle, Peter Hujar a été une figure de proue – bien malgré lui peut-être – de la culture de Downtown à New York. “Downtown” est le quartier de Manhattan qui, géographiquement, se situe en dessous de la 14^e rue, mais, dans le langage urbain branché de l’époque, le terme désignait une sensibilité culturelle qui allait à l’encontre des conventions sociales dominantes. Cette culture s’est construite à Greenwich Village avec les artistes et écrivains bohèmes du début du xx^e siècle, les peintres expressionnistes abstraits et les poètes Beat des années 1950, puis avec les musiciens folk du début des années 1960.

Dans les années 1970 et 1980, l’East Village, bien qu’en grande partie abandonné, a continué d’attirer une nouvelle génération d’artistes, écrivains, musiciens et iconoclastes qui affluaient pour y trouver une patrie spirituelle ou mythique. À l’époque la plus productive de la carrière de Hujar, ce quartier – qui était le sien – était depuis longtemps un terrain fertile pour les modes de pensée, de comportement et de créativité peu orthodoxes. Dans les années 1960, Hujar a occupé un appartement qui donnait sur un angle sans caractère de la 2^e avenue et de la 12^e rue, mais, en 1973, il emménage dans un loft qui avait été occupé par Jackie Curtis, la superstar warholienne, au-dessus d’un vieux théâtre yiddish dans un édifice de style mauresque. C’est dans ce loft qu’il commence à pratiquer la photographie à laquelle il doit sa notoriété.

L’esprit de l’époque bouillonne dans les rues mêmes du quartier : St. Marks Place, un peu plus au sud, sent la marijuana, l’encens et l’huile de patchouli, et ses trottoirs crasseux sont peuplés d’apprentis poètes qui, assis sur des couvertures indiennes, vendent des livres de poche d’occasion, des disques vinyle, des tee-shirts en batik, des châles en macramé et des bijoux en émail cloisonné. Hujar n’a pas besoin d’aller loin pour assister à une lecture de poésie, un spectacle de danse ou une pièce de théâtre. À proximité, le Fillmore East – temple du rock and roll – accueille des concerts de Jimi Hendrix, Janis Joplin et autres grands groupes de l’époque ; CBGB, sur le Bowery, est le berceau de la musique punk rock américaine ; c’est là

que Patti Smith fait ses débuts, tout comme les Ramones ; le Bouverie Lane Theatre présente des pièces de Brecht, Cocteau, Genet et Ionesco ; La MaMa est un perpétuel laboratoire du théâtre d’avant-garde ; le Club 82 est connu depuis longtemps pour être un cabaret de travestis ; et, bien sûr, le Max’s Kansas City, à quelques pas du loft de Hujar, est le cœur suprême des artistes, du monde gay et du rock and roll live. Ce quartier, on le voit, a apporté une contribution inestimable aux arts et aux lettres américaines. [...]

Hujar était alors une légende underground, bien connue dans les échelons supérieurs de l’avant-garde de Downtown, un cercle culturellement influent qui réunissait un certain nombre de figures dont la notoriété avait gagné le grand public : William S. Burroughs, John Cage, Allen Ginsberg, Fran Lebowitz, Susan Sontag, John Waters, Robert Wilson. Hujar les avait tous photographiés. »

Philip Geffter, «Peter Hujar : Éros, c’est la vie», in *Peter Hujar. Speed of Life*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Fundación MAPFRE, 2019, p 35-36.

«La Beat Generation est un groupe ayant réuni quelques centaines de personnes, engagées pour la plupart dans l’avant-garde de la poésie, de la littérature ou des arts, groupe plus connu pour les œuvres de ses trois chefs de file : *Sur la route* de Jack Kerouac, *Howl* de Allen Ginsberg et *Le Festin nu* de William S. Burroughs. Bien que Gregory Corso, Michael McClure, Gary Snyder, Philip Lamantia, Brion Gysin et d’autres aient contribué à ce mouvement de manière significative, l’histoire a surtout retenu ce trio célèbre. Ces écrivains incarnent trois décennies de réaction à l’ordre littéraire établi : Kerouac dans les années 1950, Ginsberg dans les années 1960 et Burroughs dans les années 1970.

Les années 1950, c’est la naissance du jazz bebop et l’invention du rock’n’roll, que ces phrases souvent citées de *Sur la route* résument à la perfection : “Les seuls [gens] qui m’intéressent sont les fous furieux, les furieux de la vie, les furieux du verbe, qui veulent tout à la fois, ceux qui ne

bâillent jamais, qui sont incapables de dire des banalités, mais qui flambent, qui flambent, qui flambent, jalonnant la nuit comme des cierges d'église."

Malgré certaines tentatives visant à présenter la Beat Generation comme un mouvement social, la plupart de ceux qui adoptèrent ce mode de vie étaient des artistes bohèmes à l'ancienne, en rupture avec l'ordre établi. Ces personnes furent qualifiées de "beatniks", sobriquet dédaigné par les fondateurs du groupe, mais représentant une tendance plus humoristique du mouvement. [...] Mais l'establishment prit cela très au sérieux. Avec la publication de *Sur la route*, les hommes politiques et la presse se jetèrent sur la Beat Generation. En 1960, J. Edgar Hoover déclare qu'après les communistes et les "crânes d'œuf" (les intellectuels), les beats sont le troisième danger qui menace l'Amérique; en revanche, la presse adore le cliché du beatnik et s'en sert à l'envi dans des articles, des bandes dessinées, des disques, des films et même une série télévisée, tous destinés à faire peur.

Les leaders du groupe ont poursuivi leurs activités tout au long des années 1960 et même après, en jouant un nouveau rôle auprès de la jeunesse et de son mouvement naissant. La Beat Generation englobait les mouvements pacifistes des Première et Seconde Guerres mondiales, et ses mœurs sexuelles relâchées remontaient aux années 1920; elle faisait le lien avec le jazz des années 1950, l'expérimentation approfondie de la drogue, l'occultisme, le Vedanta et l'intérêt pour la religion extrême-orientale né dans l'Europe des années 1920 et remis au goût du jour grâce à l'attention portée par les beats aux bouddhismes zen et tibétain. »

Barry Miles, «Les écrivains de la Beat Generation dans les années 1950 et 1960. Une introduction», in *Beat Generation: New York, San Francisco, Paris, Paris, Centre Pompidou, 2016*, p. 14-15.

« Contrairement au quartier de SoHo (South of Houston Street) et à son architecture industrielle particulière, à ses bâtiments en fonte moulée et ses plateaux sans murs composant des lofts, le Lower East Side fut d'abord investi, dans les années 1960, par de nombreux poètes, performers, écrivains, metteurs en scène et musiciens. Ainsi John Cage et Merce Cunningham, Joe Brainard et John Ashbery, Charles Ludlam, Jack Smith, Taylor Mead ou Ron Rice. Ils y trouvèrent des zones de contact avec des cultures latines, cubaines et caribéennes, dont la trace perdue autant dans les productions expérimentales explicitement queer que dans celles qui sont aujourd'hui considérées comme les fondations des pratiques queer. Deux histoires, ici, font converger les cultures et les figures, ajoutant leurs "excès visuels" à la révision d'un modèle avant-gardiste et internationaliste qui aurait repoussé toute intervention vernaculaire. Ainsi, l'invocation des divas de l'écran sud-américaines et leur récréation travestie, les motifs orientaux et espagnols délocalisés dans les films de Jack Smith ou les spectacles de *The Playhouse of the Ridiculous* de John Vaccaro et Ronald Tavel, puis ceux du *Theater of Ridiculous* de Charles Ludlam; et enfin, le recyclage d'une culture de rue latine qui n'est pas plus aimée que ne l'étaient les minorités sexuelles. Mais c'est aussi dans la présence de Mario Montez, superstar de Jack Smith et d'Andy Warhol, de Ron Rice et d'Hélio Oiticica, que s'incarnent des figures

désobéissantes à une vision naturalisée de la masculinité portoricaine, installant au contraire le travestissement, l'indécidabilité des genres et des frontières.

S'il existe une frontière, c'est celle qu'on érige avec les cols blancs, avec les bourgeois, avec les costumes-cravates, et qu'on met un point d'honneur à ne pas franchir. »
Élisabeth Lebovici, *Ce que le sida m'a fait. Art et activisme à la fin du xx^e siècle*, Zurich, JRP|Ringier, 2017, p. 127.

« Un soir de l'année 1967. Andy Warhol a trente-neuf ans, il est au comble du succès. Candy Darling en a vingt-trois, elle est serveuse dans ce club et y fait un numéro de danse, aux heures glauques de l'aube. Elle se produit aussi avec le jeune Robert De Niro au Bastiano's Cellar Studio, sur Waverly Place, dans *Glamour, Glory and Gold*, une pièce écrite par son amie Jackie Curtis, travesti aux traits de masculinité aussi marqués qu'ils sont absents chez Candy Darling, et figure célèbre de l'East Village, son quartier d'origine. Andy Warhol va la voir. Sa première impression du Tenth of Always est confirmée: Candy Darling étincelle, elle le ravit. Sa silhouette, ses traits fins, ses grands yeux noirs, son teint lisse, sa suprême élégance, sa beauté d'artifice tout droit sortie d'un film de Hollywood en noir et blanc. Elle jouera dans ses films, posera pour lui, avec lui. Il la fera entrer pour de vrai dans un monde de *Glamour, Glory and Gold*. Pour de vrai dans un monde dont il sait qu'il est faux, qu'il fonctionne et s'impose comme une marque de publicité, pour de vrai dans la musique du Velvet Underground et dans *Candy Says*, la chanson de Lou Reed écrite pour elle, et qu'il chante de sa voix mate, dense d'une tristesse très ancienne et d'une rage à peine contenue:

*Candy says, I've come to hate my body
And all that it requires in this world
Candy says, I'd like to know completely
What others so discretely talk about*

Une chanson que Candy elle-même a plaisir à chanter. Et c'est tout en chantonnant "I've come to hate my body" qu'elle enfile des bas de soie sur ses longues jambes soigneusement épilées.

Exactement un an après leur rencontre au Tenth of Always, Andy Warhol et Candy Darling sont photographiés ensemble. Elle a une magnifique perruque de longs cheveux bruns, il porte une de ses perruques argentées, teintées de ses propres mains. Candy Darling est habillée d'une robe de voile qui moule sa silhouette élancée. Ses yeux noirs bordés de longs cils raidis de mascara fixent l'objectif. Elle ne sourit pas. À côté d'elle, Andy Warhol, la peau abîmée, d'une blondeur blême, a quelque chose de tremblé. Il émane de lui un effet de présence inquiétante, comme en partie gommée. Lui non plus, il ne sourit pas. Et on le comprend. Sous son pull rayé, son buste est saccagé, couturé de cicatrices. La moindre caresse lui est insupportable. C'est qu'entre-temps, entre sa première rencontre avec Candy Darling et cette photographie, il a été victime d'une tentative de meurtre. Le 3 juin, Valérie Solanas, une jeune femme qui apparaît dans un de ses films et que toute une jeunesse de viols, de misère et de prostitution a conduite à une haine radicale des hommes, se présente à la Factory, 33 Union Square West, et tire sur Andy Warhol. Son motif: il a perdu la pièce de théâtre qu'elle lui avait envoyée, *Up Your Ass*, et a pris, selon elle, trop de contrôle sur sa vie. Valérie Solanas est aussi l'auteure du *SCUM Manifesto*. [...]

Valérie Solanas a tiré trois fois. Elle a manqué deux fois sa cible, mais, à la troisième, la balle atteint Andy Warhol au poumon, à l'œsophage, à la rate, au foie et à l'estomac. Déclaré cliniquement mort, celui-ci survit. [...] Un miracle, mais un miracle triste : Andy Warhol, loin d'exulter d'avoir échappé au pays des ombres, sera hanté par le fait d'être déjà mort. Il assistera à ce surcroît d'existence comme à un film dont il connaît trop bien la fin et qu'il trouve ennuyeux, lorsqu'il oublie l'horreur de devoir à nouveau mourir. Et c'est la mort qu'il promène avec lui, quand il passe, seul ou avec des amis, au Tenth of Always. Sans Candy Darling, morte à vingt-neuf ans de la leucémie. Et, elle, définitivement. Peter Hujar a photographié Candy Darling sur son lit de mort. Elle est étonnante de présence, d'intensité. Elle a l'air vivante. À l'inverse, les innombrables photos d'Andy Warhol nous livrent un visage sans autre expression qu'une lointaine lueur de terreur.»

Chantal Thomas, *East Village Blues*, Paris, Seuil, 2019, p. 82-86.

«En 1973, Hujar photographie Candy Darling au Columbus Hospital six mois avant qu'elle ne meure d'un lymphome. Il émane de cette photo – *Candy Darling on Her Deathbed* – le glamour d'une image tirée d'un film hollywoodien, comme l'expriment la posture nonchalante du sujet, ses cheveux blonds en désordre et son maquillage de vedette de cinéma. En y regardant de plus près, on s'aperçoit que le glamour ne réside pas dans le décor – le lit d'hôpital fonctionnel, les draps ordinaires, les vases improvisés ou les bouquets irrégulièrement composés – mais dans la *bella figura* incarnée par Candy Darling, dans une ultime scène d'un artifice sublime saisie par le photographe. Hujar écrira plus tard que Candy avait réalisé un montage en "jouant toutes les scènes de mort de tous les films".

Au cours de sa vie adulte, ce moment n'est qu'une étape entre le phénomène culturel que représente Christine Jorgensen en 1952 – la première femme transgenre dont on parle officiellement, et personnage choquant pour la presse internationale –, celui de Marilyn Monroe (Norma Jeane Baker), le personnage construit d'une jeune actrice hollywoodienne qui devient la star de cinéma la plus glamour au monde – et l'archétype du *sex symbol* –, et celui de Candy Darling, superstar culte qui fait sensation dans les médias à la fin des années 1960. Darling, né James Slattery en 1944, élevé dans une communauté de Long Island près de la ville natale de Christine Jorgensen, surgit au moment où Jorgensen et Monroe ont atteint le statut de légendes – et de sources d'inspiration –, et où le *camp* est devenu la base de toute une culture du spectacle dans le centre de Manhattan.

Sontag inclut ses "Notes on 'Camp'" dans un livre de 1966 intitulé *Against Interpretation*, qu'elle dédie à Paul Thek. Elle y écrit que la dichotomie mise en évidence par le *camp* n'oppose pas le sens littéral et le sens symbolique, mais plutôt "le sens quelconque de l'objet en lui-même, et le sens de l'objet conçu comme pur artifice". Pour moi, cette distinction est illustrée par une anecdote sur Monroe descendant une rue de Manhattan avec une amie dans les années 1950. Elle était "en civil", vêtue d'un jean et d'un chandail ample, portant des lunettes de soleil et un foulard sur la tête. Personne ne la remarquait. Elle se tourne alors vers son amie et lui demande : "Tu veux me voir dans mon rôle ?" Simplement en enlevant son foulard, en laissant

voir ses cheveux blonds et en modifiant le rythme de sa démarche, Norma Jeane s'est transformée en Marilyn et s'est bientôt retrouvée encerclée par la foule. Selon l'équation de Sontag, le *camp* est l'effet instantané de l'artifice par lequel la réalité discrète de Norma Jeane se transforme en Monroe. On peut imaginer Candy Darling devant le miroir : "Tu veux me voir dans mon rôle ?", c'est-à-dire assumant non seulement le personnage qu'elle s'est construit, mais aussi l'amalgame de divas de Hollywood et de Broadway sur lequel elle a fondé son idée de la féminité.»

Philip Gefter, «Peter Hujar : Éros, c'est la vie», in *Peter Hujar. Speed of Life*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Fundación MAPFRE, 2019, p. 39-40.

«Il y a dans le monde bien des choses qui ne portent pas de nom, bien des choses n'ont jamais encore été décrites. Parmi elles cette sensibilité moderne sans aucun doute – une variante du snobisme raffiné, mais avec quoi on ne saurait la confondre – et à laquelle ses fanatiques ont donné le nom de "Camp".

Parler d'une sensibilité, ce qui est tout différent d'une idée ou d'une conception, est une chose bien difficile; mais il y a bien d'autres raisons particulières qui font que le "Camp" n'a jamais encore fait l'objet d'études et de controverses. Ce n'est pas un mode de sensibilité naturel, pour autant que le naturel existe dans ce domaine. Le "Camp" est fondamentalement ennemi du naturel, porté vers l'artifice et l'exagération.

1. Pour commencer par des généralités : "Camp" est un certain modèle d'esthétisme. C'est une façon de voir le monde comme un phénomène esthétique. Dans ce sens – celui du *Camp* – l'idéal ne sera pas la beauté; mais un certain degré d'artifice, de stylisation. [...]

3. Il n'y a pas seulement une vision "camp", une manière "camp" de voir les choses. Le "Camp" est une qualité qui se découvre également dans les objets ou la conduite de diverses personnes. Il y a des films, des meubles, des vêtements, des chansons populaires, des romans, des personnes, des immeubles, porteurs de la qualité "camp"... Cette distinction a une grande importance. Le regard "camp" peut transformer entièrement telle ou telle expérience; mais on ne saurait voir sous un aspect "camp" n'importe quoi. La qualité "camp" ne se trouve pas exclusivement dans le regard du spectateur. [...]

6. En un sens il est tout à fait correct de dire : "C'est trop bon pour que ce soit 'camp' ", ou "c'est trop important", c'est-à-dire pas assez en marge. (Il nous faudra revenir sur ce point.) Ainsi sera "camp" la personnalité et la plupart des ouvrages de Jean Cocteau, mais pas ceux d'André Gide; les opéras de Richard Strauss, mais pas ceux de Wagner; les mélanges conçus à Liverpool et Tin Pan Alley, mais pas le jazz. D'un point de vue sérieux, de nombreux exemples de "Camp" sont, soit des œuvres ratées, soit des fumisteries. Pas tous néanmoins. Ce qui est "camp" n'est pas nécessairement l'œuvre ratée, l'art à son niveau inférieur; mais certaines formes d'art gagnent à être vues sous l'angle du "Camp" – les meilleurs films de Louis Feuillade, par exemple, qui méritent d'être très sérieusement admirés. [...]

9. Dans le domaine de la personnalité, ce qui est "camp" affirme un goût notoire pour tout ce qui est à l'évidence affaibli ou fortement exagéré. L'androgynie est sans



Susan Sontag, 1975
The Morgan Library & Museum

aucun doute une des figures dominantes de l'imagerie d'une sensibilité "camp". Exemples : les sveltes, sinueuses, évanescents silhouettes des peintures ou de la poésie préraphaélite; les corps minces, graciles, asexués des estampes ou des affiches du "Modern'Style", ou en incrustation sur des lampes ou des cendriers; le mystère de l'androgynisme dans la parfaite beauté de Greta Garbo. [...] Le goût "camp" pour l'androgynisme s'accompagne d'une préférence qui peut paraître contradictoire, et qui ne l'est pas après tout : une valorisation des avantages sexuels et d'une certaine affectation de la personnalité. Nous trouvons facilement parmi les vedettes de cinéma les exemples les plus caractéristiques : la féminité appuyée et exubérante de Jayne Mansfield, Gina Lollobrigida, Jane Russell, Virginia Mayo; la virilité excessive de Steve Reeves, Victor Mature. Les outrances et raffinements de grand style dans l'expression du tempérament chez Bette Davis, Barbara Stanwyck, Tallulah Bankhead, Edwige Feuillère. [...]

23. L'élément essentiel du "Camp", naïf ou pur, c'est le sérieux, un sérieux qui n'atteint pas son but. Il ne suffit pas évidemment que le sérieux manque son but pour recevoir la consécration du "Camp". Seul peut y prétendre un mélange approprié d'outrance, de passion, de fantastique et de naïveté. [...]

37. La première forme de sensibilité, celle de la grande culture, se fonde solidement sur la morale. La seconde, sensibilité de l'excès, qui inspire souvent l'art "d'avant-garde", contemporain, tire avantage d'une perpétuelle tension entre l'esthétique et la morale. La troisième, le "Camp", n'a que des préoccupations esthétiques.

38. Le "Camp", c'est une expérience du monde vu sous l'angle de l'esthétique. Il représente une victoire du "style" sur le "contenu" de l'esthétique sur la moralité, de l'ironie sur le tragique.»

Susan Sontag, «Notes on "Camp"» [1964], traduction française in *L'œuvre parle*, Paris, Christian Bourgois, 2010, p. 421-442.

«Hujar et son ancien petit ami, Paul Thek, nouent avec Susan Sontag une amitié qui aura une influence sur le travail de la romancière et essayiste, et, plus tard, sur celui de Hujar. Les deux hommes personnifient en effet une attitude et un style qui correspondent à ceux de l'artiste révolté, mais surtout à l'homosexuel urbain stigmatisé. L'ironie veut que la *lingua franca* du spacieux placard gay qu'est Manhattan au milieu du xx^e siècle soit un lexique de mots à double sens qui deviennent pour les homosexuels – par insinuation – un moyen de se reconnaître au milieu des hétérosexuels. Cette ambivalence prend le nom de *camp*, terme qui incarne l'ironie et l'hyperbole imposées à un mot, une phrase ou un geste qui semblent neutres dans le monde conventionnel mais sont compris par les initiés. À l'époque, par exemple, demander si quelqu'un est un "ami de Dorothy" revient à lui demander s'il est homosexuel. Dorothy fait référence au personnage joué par Judy Garland dans *Le Magicien d'Oz*, qui perd son innocence en découvrant que le Magicien n'est pas une divinité mais un petit homme ordinaire ("les hommes sont si décevants!"), et qui se transporte d'un simple clic de ses talons rouges étincelants ("la magie de la fée"). Les connotations *camp* de "Dorothy" résonnaient depuis un refoulé homosexuel invisible et chargeaient son innocence perdue de moqueries codées et de sous-entendus sexuels.

Sontag s'inspire de Hujar et de Thek, qui font partie d'une importante communauté d'artistes contraints de mener la double vie du "placard" : professionnellement et socialement, ils se prétendent hétérosexuels, mais, dans l'environnement sûr de leur communauté, ils peuvent s'afficher plus librement. Cette cohorte comprend Warhol, Jack Smith, John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, Frank O'Hara et Ray Johnson. Sontag puise dans ce milieu artistique de Downtown les idées qui alimenteront en 1964 un essai qui fera date : "Notes on 'Camp'". La note 41 se lit comme suit : "Le 'camp' vise à détrôner le sérieux, le 'camp' est rejoué, à l'opposé du sérieux. Plus exactement, le 'camp' découvre une forme de relation nouvelle, et plus complexe, avec le sérieux. On peut

se moquer du sérieux et prendre la frivolité au sérieux". Les figures *camp* de la coterie de Warhol deviennent de plus en plus visibles dans l'arrière-salle du Max's Kansas City, et Hujar est attiré par les excentricités des superstars Candy Darling et Jackie Curtis. Leurs comportements, dans la vie comme dans l'art, sont des pieds de nez aux conventions autant que des expressions sincères de leur personnalité profonde. Le pop art est centré sur l'iconographie de la culture populaire, et la vie nocturne chez Max's est un spectacle permanent qui rend hommage – et tourne en dérision – l'éventail complet des thèmes glamour de Hollywood. L'attention médiatique qu'attire le groupe à la fin des années 1960 se révélera être d'une importance révolutionnaire en ouvrant la voie à un mouvement social connu plus tard sous le nom de communauté lesbienne, gay, bisexuelle, et, plus tard encore, transgenre (LGBT).»

Philip Geffter, «Peter Hujar : Éros, c'est la vie», in *Peter Hujar. Speed of Life*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Fundación MAPFRE, 2019, p. 39.

«Le 28 juin 1969, des gays, des lesbiennes, des queens et des drags ripostèrent dans un bar de New York après un énième raid policier, avec ses brimades et ses humiliations. Alors que l'événement, considéré comme le moment de bascule historique inaugurant l'ère de la visibilité et des droits pour les LGBT, fête son cinquantenaire, il ne faut pas oublier l'esprit de révolte de Stonewall. [...]

Dans les années 1960 finissantes, les droits civiques progressent, le Black Power s'affirme, la protestation contre la guerre du Vietnam grandit, le mouvement féministe aussi. Mais l'homosexualité reste un crime, assimilée au communisme et à la pédophilie. Elle est illégale dans tous les États-Unis, à l'exception de l'Illinois, et les actes sexuels entre adultes de même sexe sont punis de prison. New York, en particulier Greenwich Village, est un haut lieu de la vie gay américaine. Mais c'est aussi là que les homosexuels sont le plus harcelés par la police.

Comme le raconte David Carter dans *Stonewall, The Riots That Sparked the Gay Revolution*, livre référence (2004, non traduit), le Stonewall Inn est alors une "institution" du Village. Le bar est propriété de la mafia qui achète sa tranquillité avec des dessous-de-table. La foule peut y danser sur deux *dance floors* et s'embrasser, une rareté, mais il faut faire avec les toilettes atroces et les verres pas lavés. La mafia n'est pas là pour aider les homos, elle veut juste faire du fric. Les raids de la police sont fréquents. À chaque fois, ils s'accompagnent de contrôles d'identité de masse, de brimades et d'humiliations. Les *queens*, entre deux genres, entre deux sexes, sont inspectées et souvent arrêtées.

À l'intérieur du Stonewall Inn, ce vendredi soir, la première soirée chaude de l'été, les Rolling Stones viennent de passer sur le juke-box et des go-go boys en bikini lamé doré dansent sur la piste. Vers 1h20 du matin, six policiers, menés par l'inspecteur adjoint Seymour Pine, toquent à la porte. Ce club louche, Pine veut le fermer depuis longtemps. Mais bien vite, la docilité habituelle laisse la place au refus. Certains refusent de montrer leurs cartes d'identité. Les "travestis", comme on dit alors, ne veulent pas être examinés. Alors qu'ils s'égaillent d'habitude bien vite, ceux que la police a laissé partir se rassemblent sur le trottoir. Ils s'inquiètent pour ceux restés à l'intérieur. Disent leur indignation. C'est la

fois de trop. Un cri fuse : "Gay Power!" [...]

"C'est comme si, ce matin du 28 juin 1969, l'Amérique prenait en pleine face la colère qu'elle avait créée en négligeant ses enfants les plus méprisés : les pédés, les queens, les efféminés, raconte David Carter. Ceux qu'elle avait abandonnés. Ceux dont elle n'avait pas voulu".

L'agitation durera six nuits. [...]

Avec la Mattachine Society ou les Daughters of Bilitis, un activisme gay et lesbien existait avant Stonewall. Il y eut aussi d'autres colères – les Cooper Donuts Riots de Los Angeles (1959), le sit-in du Dewey à Philadelphie (1965), les protestations de la Compton Cafeteria à San Francisco (1966), celles du Black Cat Tavern à Los Angeles (1967). Mais dans la mémoire collective, Stonewall est devenu le moment zéro de la visibilité homosexuelle et du mouvement gay.»

Mathieu Magnaudeix, «Stonewall, l'esprit d'une révolte historique pour les droits LGBT», *Mediapart*, 16 juin 2019.

«J'aime rappeler que l'émergence du mouvement pour les droits des gays, au début des années 1970, coïncide avec la montée en puissance de la photographie dans le monde de l'art. Ce n'est qu'une coïncidence, mais l'homosexualité et la photographie sont apparues respectivement en marge de la société dominante et en marge de la légitimité artistique.

En 1969, une descente de police dans un bar gay de Greenwich Village – Stonewall Inn – incite les clients, mais aussi les résidents du quartier, à manifester dans les rues. Les historiens ont donné le nom de "soulèvement de Stonewall" à ces manifestations qui marquent en Amérique le début symbolique du mouvement pour les droits des homosexuels. Hujar était au nombre des manifestants ; son petit ami de l'époque, Jim Fouratt, était un membre fondateur du Gay Liberation Front. Un peu plus tard, pour une affiche promouvant l'appartenance au GLF, Peter a mis en scène un groupe de personnes qui courent vers l'objectif ; les mots "COME OUT!!" apparaissent sur l'affiche. Ce n'est pas la première ni la dernière fois que Hujar est au centre d'un moment culturel important.

Dans New York de l'après Stonewall, alors que les homosexuels sortent de la clandestinité, Manhattan se charge d'une nouvelle force érotique. Le regard gay n'a jamais été aussi libre de vagabonder au vu et au su de tous : un regard saisi au passage, un sourire de séduction entre deux personnes qui ne se connaissent pas, un coup d'œil accrocheur en pleine rue. Hujar a exploré sa propre sexualité dans son travail, mais jamais aussi directement qu'à cette époque. Les photos qu'il prend sur le quai, au bout de Christopher Street – un lieu de dragage pour les gays –, reflètent la visibilité croissante de cette culture nouvellement libérée.»

Philip Geffter, «Peter Hujar : Éros, c'est la vie», in *Peter Hujar. Speed of Life*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Fundación MAPFRE, 2019, p. 36-37.

«L'affiche du GLF constitue un repère quant à la position culturelle adoptée par Hujar à l'aube des années 1970. Un autre repère nous est fourni par *Newspaper* (1969-1971), un tabloïd grand format tout en images né de l'imagination d'un autre partenaire momentané de Hujar, le directeur artistique Steve Lawrence. Conçu pour déconcerter le public en son temps, *Newspaper* se révèle encore plus

insaisissable rétrospectivement. Créer le trouble sensoriel, telle était la marque distinctive du magazine, ainsi qu'en témoignent les "Environnements" fourre-tout de Lawrence, soit un placardage pleine page de photographies de toutes provenances, données hors contexte et sans légende. Mélange d'images empruntées à divers genres – cinéma d'anticipation de série B, ethnographie sud-américaine, photojournalisme, porno gay et hétéro, etc. –, les "Environnements" traduisent bien la visée du magazine : faire fi des distinctions pour célébrer la continuité, notamment entre culture élitiste et culture populaire, et à terme entre art conceptuel et publications grand public. (L'impression, du reste peu soignée, se fait chez Straight Arrow, qui produit aussi *Rolling Stone*.) Dans *Newspaper*, les légendes sont réduites à leur plus simple expression et les crédits photographiques sont assez flous ; publicité et contenu éditorial forment un tout quasiment indifférencié. Hujar, plus que tout autre contributeur, franchit la ligne de partage. Par exemple, ses deux portraits pleine page de Tuli Kupferberg, du groupe The Fugs, se donnent comme contenu éditorial, mais son portrait, lui aussi pleine page, de Iggy Pop porte le petit logo de Elektra, ce qui suffit – de justesse – à le désigner comme contenu publicitaire. [...] Publié fin 1971, le dernier numéro de *Newspaper*, diffère des précédents en ce qu'il se limite à un seul sujet : les Cockettes, une troupe de drag-queens originaire de San Francisco, venue à New York présenter son spectacle *Tinsel Tarts in a Hot Coma*. Lawrence demande à Hujar – entre autres – de photographier les Cockettes et leurs comparses de la première partie, Sylvester and the Hot Band, lors des séances de répétition du spectacle. Il réunit à la hâte quelques dizaines d'images et sort le numéro à temps pour la première.

Le battage médiatique autour des Cockettes jettera l'éclairage sur une esthétique de brouillage des indices du genre – comportement débridé, robes de soirée vintage, barbes à paillettes – qui allait prendre le nom de "genderfuck". Le propos n'est pas de jouer à la femme ou de railler les canons du glamour. Les Cockettes – un peu comme *Newspaper* – cherchent plutôt à brouiller les signaux pour créer un gigantesque foutoir. [...]

Durant les années 1970 et 1980, tout en suivant ce que le *camp* offre de meilleur en matière de spectacles – à La MaMa, à la *Palm Casino Revue* de Baykal, dans les suprêmes productions de Charles Ludlam pour la Ridiculous Theatrical Company, avec les Ballets Trockadero de Monte Carlo et dans les performances solo du disciple de Ludlam, Ethyl Eichelberger – Hujar continue de croire au transformisme en tant qu'il représente, précisément, l'"amateurisme" auquel les Cockettes l'ont réduit. Le transformisme n'est pas seulement un genre théâtral destiné à l'observation passive : il est aussi un art populaire gay, un langage communautaire susceptible, à l'occasion, de se métamorphoser en poésie. »

Joel Smith, « Une remarquable faculté de discernement », in *Peter Hujar. Speed of Life, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Fundación MAPFRE, 2019, p. 22-24.*

« Les photographies ne sont-elles rien que des petites lucarnes ouvertes sur le monde, des petits instants figés sur le papier, plats et silencieux, inodores et inanimés ? Il me semble que Susan Bidule-Truc a dit qu'une photo, c'est une espèce de

petite mort, et c'est peut-être vrai. Peut-être pas. Peut-être cette formule reflète-t-elle simplement la peur que la personne qui l'emploie a d'être photographiée. Certaines peuplades nourrissent la peur ancestrale que les photographes leur volent leur âme lorsqu'on fait mine de prendre un individu en photo il est susceptible de vous jeter une lance, vous trancher la gorge, vous zigouiller ou vous filer un gnon et exiger quinze pour cent sur les droits d'auteur. Pour moi, les photographies sont semblables à des mots, je les assemble et les superpose de façon à bâtir une phrase flottante qui décrit le monde tel que je le vois. Traditionnellement, des groupes sociaux spécifiques font et consignent l'histoire. En plaçant un appareil photo entre de nouvelles mains, on œuvre à l'écriture d'une histoire alternative.

Une rétrospective de mes peintures, mes photos et mes sculptures a récemment eu lieu dans le Midwest. Un professeur d'université dirigeant un ID sur la "pornographie" a organisé une visite pour que ses étudiants voient mon travail et me posent des questions. L'un d'eux a levé la main pour dire que, bien que son professeur lui ait appris la différence entre l'érotisme et la pornographie, il aurait voulu savoir ce que je pensais de la crudité de l'imagerie sexuelle dans certaines de mes œuvres. J'ai répondu que je ne croyais pas en un quelconque clivage permettant de distinguer les images pornographiques des images érotiques. Certaines images, et elles abondent dans nos musées, me heurtent car elles perpétuent et soulignent la prédominance des fantasmes des mâles blancs et hétéros, réduisant ainsi l'éventail des possibilités sexuelles. De plus, ce que j'appelle érotisme parce que cela m'est familier ou reflète mon propre désir pourrait être taxé de pornographie par quelqu'un qui considérerait que le corps est un objet tabou. Que dites-vous de cela : on ne nous a rien épargné du cirque médiatique autour du trou de balle de Ronald Reagan et des polypes qui en ont été retirés après un banal examen, et pourtant pendant ses huit ans de mandat présidentiel, il n'a pas dit un mot sur les ravages causés par le sida. Pendant huit ans on nous a interdit l'accès à toute information touchant à nos propres corps alors que l'épidémie était à son apogée. On nous l'interdit encore. En 1990 le ministère de la santé a fini par condescendre à imprimer un dépliant indiquant la règle à suivre pour utiliser un préservatif mais il n'était destiné qu'aux personnes qui appellent un numéro gratuit pour se le procurer et à certains professionnels de santé. James Brown, le porte-parole du ministère de la santé, a justifié cette décision criminelle en ces termes : "Ce n'est certainement pas au gouvernement fédéral d'expliquer aux communautés locales comment éduquer leurs enfants. Nous tenons ces informations à leur disposition, et c'est à elles de voir si elles souhaitent se procurer les documents". Imaginons maintenant qu'il ne s'agisse pas du sida mais d'une toute autre maladie : pensez-vous qu'il serait acceptable aux yeux de la société que le gouvernement s'en remette à une poignée d'individus pour qu'ils décident ou non de faire de la prévention contre une épidémie fatale ? »

David Wojnarowicz, *Au bord du gouffre. Mémoires d'une désagrégation, Paris, Le Serpent à Plumes, 2004, p. 163-164.*

« Le sida a changé ma vie. Il y a la vie avant et après le sida. Nous étions à Fire Island la première fois que nous avons entendu parler du sida, en juillet 1981. J'étais avec



David Wojnarowicz *Reclining (2)*, 1981
The Morgan Library & Museum

Cookie Mueller, son amante Sharon et le photographe David Armstrong, l'un de mes plus anciens et meilleurs amis, et deux ou trois autres garçons. Cookie écrivait une chronique artistique mensuelle pour le magazine *Details*. Elle était la starlette du Lower East Side – poète, écrivaine, elle avait joué dans les premiers films de John Waters. Elle était la reine de la scène sociale de Downtown New York. Cookie a commencé à lire tout haut l'article du *New York Times* à propos de cette nouvelle maladie. David se souvient que nous avons tous un peu ri. On ne pouvait pas concevoir l'ampleur de qui allait se passer, que c'est ça qui nous attendait. Et puis, je me souviens d'un article dans le *New York Magazine*, intitulé "le cancer gay". La première mort d'un proche est arrivée en 1982, c'était l'un des amants de David ; il était mannequin. Mon art était le journal de ma vie. Je photographiais les gens autour de moi. Je ne pensais pas à eux comme à des personnes vivant avec le sida. Vers 1985, j'ai compris que la plupart des gens autour de moi étaient séropos. David Armstrong a pris une photographie incroyable de Kevin, son amant à l'époque, juste avant que celui-ci n'entre à l'hôpital. Je l'avais photographié quand il était en bonne santé. À ce moment-là, on ne savait pas grand-chose. L'ignorance régnait. Nous étions obsédés par les causes : il y avait toutes sortes de rumeurs, des poppers au bacon. Les gens se faisaient tester, on leur disait qu'ils étaient atteints par l'ARC16, devenu très vite médicalement hors de propos. J'étais dans le déni de la mort. Je pensais que les gens pouvaient la vaincre. Et puis, les gens ont commencé à mourir. C'est grâce à l'artiste et activiste Avram Finkelstein que j'ai commencé à m'engager, vers 1986-1987. On était redevenus amis, je le connaissais quand j'avais 18 ans et que je vivais avec des drag queens à Boston. Il était dans une école d'art. Dans les années 1980, il est devenu mon coiffeur chez Sassoon. Il avait participé aux débuts du collectif Silence = Death qui est devenu ACT UP. Il était l'un de ceux qui ont conçu le logo Silence = Mort et le triangle.»

Nan Goldin, citée par Élisabeth Lebovici, *Ce que le sida m'a fait. Art et activisme à la fin du xx^e siècle*, Zurich, JRP|Ringier, 2017, p. 231.

FORMES ET ENJEUX DES PORTRAITS

« *Portraits in Life and Death* paraît en décembre 1976. En tête de l'ouvrage figurent ces mots : "Je dédie ce livre à tous ceux qui y figurent." [...]

Le livre s'ouvre sur le portrait du seul réalisateur qui y figure, John Waters. Puis viennent d'autres démiurges des arts de la scène : Robert Wilson, Charles Ludlam, James Waring et le très savant Remy Charlip. (Yvonne Rainer a elle aussi été photographiée, mais Hujar estime qu'aucune des photos ne mérite d'être publiée.) Les deux acteurs qu'il photographiera le plus – Ethyl Eichelberger et John Heys –, ne sont pas présents –, non plus, étrangement, que le portrait de Candy Darling sur son lit d'hôpital. Figurent, en revanche, José Rafael Arango, Harry Koutoukas (un acteur-dramaturge de La MaMa), Kenneth King, Lola Pashalinsky, Divine, Larry Ree et T.C. (une danseuse de nightclub, voisine de Hujar). Deux compositeurs complètent la liste – Bill Elliott et Alan Lloyd. Les artistes visuels ont pour nom Paul Thek, Hujar, Ann Wilson, Ray Johnson, May Wilson et Anita Steckel ; les écrivains sont Susan Sontag, Vince Aletti, Fran Lebowitz, William S. Burroughs (Hujar l'avait rencontré lors d'un thé dansant chez Felicity Mason), le critique de danse Edwin Denby et les poètes John Ashbery et Anne Waldman. Le titre du livre présente la vie et la mort comme des états voisins. Les images confirment la proximité : sur les vingt-neuf modèles vivants, quinze sont figurés allongés et quatre ont les yeux fermés ; et sur les douze "portraits dans la mort" (en comptant celui de la couverture) réalisés à Palerme, six sont en position verticale et nous toisent. Hujar sera toujours très fier de cette série, lui qui aime les gestes grandiloquents, mais juxtaposer les morts et les vifs, était-ce bien le meilleur choix pour une première monographie ? "Pourquoi clore le livre sur la mort ?" s'interroge Henry Post, l'un de ses fervents partisans, dans l'un des premiers entretiens parus. "La réponse de Hujar est plus cryptique encore que celle de Sontag : 'Et pourquoi pas ?' s'esclaffe-t-il. 'Après tout, c'est la vie [...]' Et puis tous les personnages du livre sont censés venir de l'underground – du royaume des Enfers". Mais une réaction moins désinvolte de Owen Edwards, dans le *Village Voice*, prend déjà la forme d'une sentence :

"Le procédé métaphorique utilisé par Hujar est d'une telle évidence qu'on ne peut que le déplorer". Sontag décrit la photographie comme une sorte de mort, poursuit-il, avant de concéder : "Soit, la photographie est une sorte de momification — elle n'a ni l'ampleur, ni l'irrévocabilité requises pour concurrencer la mort. Mais sous l'aspect qu'elle prend dans les catacombes, la mort est une sorte de photographie [...], si puissante qu'aucun photographe ne peut la faire aisément voisiner avec des œuvres moins inquiétantes". Et Edwards de conclure : "Ses portraits mortuaires sont trop puissants pour ne pas nuire au livre. Céline disait qu'il n'y a point d'art possible sans danse avec la mort. Dans *Portraits in Life and Death*, Peter Hujar a esquissé une danse avec un partenaire de trop." »

Joel Smith, « Une remarquable faculté de discernement », in *Peter Hujar. Speed of Life, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Fundación MAPFRE, 2019, p. 25-27.*

« Au tout début de la photographie, vers la fin des années 1830, William H. Fox Talbot remarquait l'aptitude particulière de l'appareil photo à noter "les injures du temps". Fox Talbot parlait du sort des bâtiments et des monuments. Mais pour nous, l'usure qui présente le plus d'intérêt n'est pas celle de la pierre, c'est celle de la chair. Grâce aux photos, nous suivons de la manière la plus intime, la plus troublante, la réalité du vieillissement. Regarder une vieille photo de soi, ou de quelqu'un qu'on a connu, ou d'un personnage public très photographié, c'est d'abord ressentir : comme j'étais (ou comme il ou elle était) plus jeune en ce temps-là. La photographie, c'est l'inventaire du dépérissement. Une pression du doigt suffit maintenant à investir un instant d'ironie posthume. Les photos montrent des gens dont la présence en un lieu donné est parfaitement irréfutable, et liée à un âge donné de leur existence ; elles rassemblent des gens qui un instant plus tard se seront dispersés, transformés, qui auront poursuivi le cours de leurs destinées indépendantes. La réaction, que l'on a devant les photographies que Roman Vishniac prit en 1938 de la vie quotidienne dans les ghettos

de Pologne, est bouleversée par le fait que nous savons que tous ces gens vont bientôt périr. Aux yeux du promeneur solitaire, tous les visages de ces photos stéréotypées mises sous verre, et accrochées aux tombes, dans les cimetières des pays latins, semblent renfermer le présage de leur mort. Les photographies proclament l'innocence, la vulnérabilité d'existences en route vers leur propre destruction, et ce lien entre la photographie et la mort hante toute la photo de portrait. Dans *Menschen am Sonntag* de Robert Siodmak (*Les Hommes le dimanche*, 1929), des ouvriers berlinois se font faire leur photographie à la fin d'une sortie dominicale. L'un après l'autre, ils prennent place devant la boîte noire du photographe ambulant : sourire béat, regard inquiet, grimace comique, œil fixe. La caméra s'attarde en gros plan pour nous faire savourer la mobilité de chaque visage ; puis nous voyons ce visage fixé dans la dernière de ses expressions, embaumé dans l'image fixe. Dans le mouvement du film, ces arrêts sur image produisent un choc ; elles transmutent en un instant le présent en passé, la vie en mort. Et l'un des films les plus inquiétants jamais tourné, *La Jetée* de Chris Marker (1963), raconte l'histoire d'un homme qui, dans une vision prémonitoire, découvre les circonstances de sa mort –, récit présenté entièrement sous forme de vues fixes.»

Susan Sontag, « Objets mélancoliques », in *Sur la photographie* [1973], Paris, Christian Bourgois, 2008, p. 104-105.

« Hujar est devenu photographe dans les années 1960. Il avait fait la connaissance de Lisette Model, célèbre photographe et enseignante, qu'il vénérât, et, en 1967, il suit une master class avec Richard Avedon et Marvin Israel. Pour l'un des exercices demandés, il réalise une série d'autoportraits dans lesquels il court nu dans une grande pièce, série qui semble trahir l'influence du mentor de Avedon, Alexey Brodovitch, le légendaire directeur artistique de *Harper's Bazaar*, qui mettait l'accent sur le mouvement, la spontanéité et la surprise visuelle. Ne ménageant pas ses encouragements, Avedon présente Hujar à Ruth Ansel – codirectrice artistique de *Harper's Bazaar* après Brodovitch –, qui va lui confier plusieurs reportages de mode. Pendant un an environ, Avedon et Hujar se sont d'ailleurs régulièrement téléphoné, tard le soir, parfois pendant des heures. On ignore la teneur de leurs conversations mais il est certain qu'un lien particulier les unissait.

Les portraits que fait Hujar de ses amis, de ses amants et de ses connaissances s'appuient sur un certain équilibre entre le minimalisme existentiel de Avedon et la complexité psychologique de Diane Arbus. [...]

Le théâtre était l'un des centres d'intérêt de Hujar, qui comptait parmi ses amis le metteur en scène Charles Ludlam, fondateur de la Ridiculous Theatrical Company, en qui il voyait "notre Cocteau". Parmi plusieurs portraits que Hujar fait de lui, *Charles Ludlam, Morton Street (1)* (1975) capte bien l'intensité pensive du sujet. Les portraits de Hujar sont intimes, excentriques, formellement aboutis et souvent très beaux.»

Philip Gefter, « Peter Hujar : Eros, c'est la vie », in *Peter Hujar. Speed of Life*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Fundación MAPFRE, 2019, p. 38.

« C'est tardivement que Julia Margaret Cameron découvre la photographie. Comme Lady Hawarden, elle appartient

à l'élite britannique, une grande partie de sa vie se déroule en Inde auprès de son mari diplomate puis, en 1848, elle s'installe en Angleterre. Liée au peintre G.F. Watts, proche du poète Sir Henry Taylor, puis à partir de son installation sur l'île de Wight, en 1860, du poète Alfred Tennyson, Margaret Cameron s'inscrit dans le prestigieux milieu culturel victorien. En 1863, dans un contexte de forte émulation artistique mais aussi de fragilité psychologique – son mari est retenu dans les plantations des Indes et ses enfants sont déjà grands –, ceux-ci lui offrent une chambre photographique et un nécessaire de laboratoire, souhaitant ainsi lui donner l'occasion de se divertir. Dès l'année suivante, sans formation et au prix de nombreux essais infructueux, Julia Margaret Cameron se lance dans le portrait de ses proches mais aussi des artistes ou savants rencontrés. Il faut probablement corriger ici l'image d'une artiste dépassée par la technique. En effet, au fur et à mesure des années, Lady Cameron maîtrise suffisamment l'émulsion au collodion humide qui nécessite une préparation prompte et habile de la plaque de verre pour se lancer dans la réalisation d'images de grands formats. Non en recourant à l'agrandissement de l'image négative, mais en s'imposant le maniement de plaques de verre d'un imposant format de 30 x 40 cm. Combinés à l'exigence de la diffusion du foyer, ces grands formats achèvent de donner aux épreuves de Lady Cameron une présence qui confère aux visages de personnalités telles que l'astronome et savant Sir John Herschel, le poète Henry Wadsworth Longfellow ou bien encore l'historien Thomas Carlyle un caractère irréal. Ainsi, alors même que certains récuse la technique du collodion, jugée trop précise dans son rendu et partant trop peu artistique, Lady Cameron parvient à en tirer une facture adoucie. Mais un tel traitement n'est pas réservé aux seuls personnages célèbres, il s'applique tout autant aux modèles occasionnels et anonymes, aux amies et aux membres de la famille ou bien encore aux gens de maisons invités à tenir la pose et incarner des allégories : Cyllene Wilson devient ainsi Mountain Nymph, Sweet Liberty, Mary Hiller une Madone à l'enfant, Hattie Campbell l'Écho. L'in vraisemblance, le caractère hautement théâtral des mises en scène a pleinement marqué sa pratique. C'est notamment le cas dans ses séries réalisées afin d'illustrer les *Idylles du roi* de Tennyson. Avec Cameron, une esthétique de l'image construite, littéraire et inspirée s'est imposée comme le sommet d'un art photographique victorien.»

Michel Poivert, « La volonté d'art », in André Gunthert et Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2007, p. 203.

« Irving Penn fut le dernier interprète à livrer une conception aristocratique de la photographie de mode. Le magazine *Vogue* l'envoya en 1950 à Paris pour photographier la nouvelle collection. Il s'agissait apparemment de simples images, mais la représentation du vêtement passait au second plan pour exprimer la vision personnelle du photographe. Irving Penn, comme Richard Avedon, pratiqua dans le domaine publicitaire une activité commerciale parallèle et, dans les publications qui lui furent consacrées, mêla des photographies résultant de commandes et d'autres procédant d'une démarche plus personnelle. Il en résulta que son approche de la photographie de



Fran Lebowitz at Home in Morristown, New Jersey, 1974
The Morgan Library & Museum

mode fut traversée par cette ambiguïté qui faisait d'un cliché commercial un moment de création. La fausse simplicité des mises en scène d'Irving Penn masque une complexité formelle. Elle résulte de l'élégance particulière de la silhouette, du jeu abstrait des lignes et des volumes, des pleins et des vides. L'intention délibérée d'Irving Penn consiste à resituer la photographie de mode dans la continuité de l'histoire de la peinture. "J'ai été utilement guidé, écrit-il, par la pensée que j'étais, moi photographe actuel, l'héritier direct, par-delà des siècles, des peintres de mode du passé". Si les propos d'Irving Penn se révèlent inexacts quant à l'existence d'une catégorie picturale constituée par les "peintres de mode", cela lui permet d'annexer sa propre activité commerciale au statut libre et désintéressé de la peinture. Cette évolution de la photographie de mode vers une pratique d'auteur va désormais s'imposer dans les années 1970. Fortement aidé par le physique singulier de son modèle favori (Lisa Fonssagrives, qui était aussi sa femme), Irving Penn semble considérer chaque photographie comme un portrait qui interprète librement les schémas de la tradition picturale; à tel point que le photographe a associé au travail de mise en scène studio celui, plus artisanal et expérimental du laboratoire et des techniques de tirage. Dénuées le plus souvent de tout accessoire, avec un fond de papier uni, ses photographies traduisent la perception d'un moment unique. Une simple prise de vue est une vision personnelle où la découpe des lignes, le dégradé des valeurs et les contrastes deviennent la signature d'un regard qui donne forme au monde.»

Françoise Ducros, «L'imaginaire de la beauté. Mode et séduction», in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro/Larousse, 2001, p. 550-551.

«J'ai toujours une préférence pour le travail en studio. Il isole les gens de leur environnement. En un sens ils deviennent... des symboles d'eux-mêmes. J'ai souvent l'impression que les gens viennent me faire faire leur photo comme ils iraient voir un médecin ou une diseuse de bonne

aventure: pour savoir comment ils vont. Ils sont donc dépendants de moi. Je dois les mobiliser. Sinon, il n'y a rien à photographier. La concentration doit venir de moi et les prendre au jeu. Cette concentration devient parfois si forte que l'on n'entend plus les bruits du studio. Le temps s'arrête. Nous partageons un bref moment d'intense intimité. Mais elle n'est pas méritée. Elle n'a pas de passé... pas d'avenir. Et quand la séance de pose est terminée, quand l'image est faite, il n'en reste rien que la photo... la photo et une espèce de gêne. Ils s'en vont... et je ne les connais pas. J'ai à peine entendu ce qu'ils m'ont dit. Si je les rencontre quelque part, une semaine après, je ne m'attends pas à ce qu'ils me reconnaissent. Parce que je n'ai pas l'impression d'avoir été vraiment là. Du moins, la partie de moi qui était là... se trouve maintenant dans la photo. Et les photos ont pour moi une réalité que les gens n'ont pas. C'est à travers les photos que je les connais. Peut-être cela fait-il partie de la nature même du photographe.»

Richard Avedon, cité par Susan Sontag, «Petite anthologie de citations», in *Sur la photographie* [1973], Paris, Christian Bourgois, 2008, p. 253-254.

«Il est important que les photographes comprennent que la photographie doit être le fruit du présent, et non du passé. Elle doit renvoyer à tout ce qui, dans la vie, renferme un sens pour nous en ce moment-même. Autrement, elle devient une simple imitation d'un événement survenu hier, sans signification aucune pour le présent. [...] L'appareil photo est un moyen de détection, il ne se contente pas de montrer ce que nous connaissons déjà, mais explore également de nouvelles facettes d'un monde sans cesse changeant. De nouvelles images sont partout autour de nous. Simplement, nous ne les voyons pas à cause de la routine stérile, des conventions et de la peur. Trouver ces images, c'est oser regarder. Être conscient de ce qui est et de ses formes. Le photographe ne fait pas qu'obtenir des informations, il donne des informations sur la vie" [Lisette Model, "Pictures as art", *The New York Times*, 7 décembre 1951].



David Wojnarowicz, 1981
Collection de Richard et Ronay Menschel

Les photographies de Lisette Model possèdent une qualité étrange: elles happent le spectateur et font de lui un acteur de la scène. On a beaucoup de mal à garder ses distances, comme si l'on était soudainement gagné par l'immense curiosité guidant le regard de l'artiste, qui s'est approchée comme personne auparavant des sujets visés avec son appareil. Le recours au flash lui permettait de figer l'instant – pour Model, «la photographie est l'art de la fraction de seconde» –, de faire ressortir et d'exalter le sujet photographié. Une image datée de 1949 place même le reflet du flash au centre de la photo, entre les têtes de deux femmes prises sur le vif tournant leur regard vers l'appareil, ou vers le spectateur ébloui à son tour par ce même flash, pris lui aussi dans ce jeu de miroirs.

Model n'hésitait pas à recadrer ses photos pour en éliminer les détails superflus, leur imprimer un certain dynamisme et conférer à l'image plus de force ou d'expressivité. Sa perception du négatif comme une matrice à retravailler en vue de composer l'image finale rend ainsi extrêmement intéressante l'analyse des éléments inclus dans le cadrage. L'un de ces éléments, jouant visiblement un rôle essentiel dans beaucoup de ses clichés, sont les mains: des mains au premier plan montrant du doigt, des mains gantées, des mains élégantes et baguées, des mains qui caressent ou qui agrippent. Des mains apparemment autonomes, composant une subtile chorégraphie de gestes.»

Cristiana Zelich, «Lisette Model: un regard au-delà des conventions», in *Lisette Model*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Fundación MAPFRE, p. 23-25.

«Arbus a abondamment puisé dans la littérature, le cinéma, la presse et les mythes populaires, mais si on voulait lui trouver une généalogie purement photographique, il faudrait aller chercher dans deux directions: du côté de Weegee qui, comme elle, aimait l'extrême, et de celui de Lisette Model, qui lui a transmis un petit héritage de la Nouvelle Objectivité et auprès de qui elle a appris la dramaturgie graphique et l'importance de se rapprocher du sujet. De l'autre côté, il y aurait Walker

Evans, dont elle a certainement admiré le regard critique et la capacité à démêler les contradictions et à débrouiller le sens caché des choses, et August Sander, qui semble avoir tout particulièrement encouragé ses instincts. Elle découvre Sander en 1960 dans la revue suisse *Du* (elle l'étudiera plus tard au MoMA) et, un jour de printemps de cette même année, les passants de Manhattan vont lui apparaître comme des personnages de Sander: «tous les gens [dans la rue], écrira-t-elle, sont [...] immuables jusqu'au moindre détail de leurs vêtements: bouton, plume, gland ou rayure. Tous étranges et magnifiques comme des phénomènes de foire, et personne n'est capable de se voir soi-même.» Elle aura compris avec Sander comment une personne peut à la fois se cacher et se révéler, et cet aspect de la photographie, qui reste subtil chez le photographe allemand, Arbus le met en plein cœur de sa démarche.»

Leo Rubinfien, «Where Diane Arbus Went» [Où est allée Diane Arbus], *Art in America*, vol. 93, n° 9, octobre 2005, p. 65-77.

«Tout le monde a ce désir de vouloir donner de soi une certaine image, mais c'en est une tout autre qui apparaît, et c'est cela que les gens remarquent. Vous voyez quelqu'un dans la rue et ce que vous remarquez essentiellement chez lui, c'est la faille. C'est déjà extraordinaire que nous possédions chacun nos particularités. Et non contents de celles qui nous ont été données, nous nous en créons d'autres. Toute notre attitude est comme un signal donné au monde pour qu'il nous considère d'une certaine façon, mais il y a un monde entre ce que vous voulez que les gens sachent de vous et ce que vous ne pouvez pas les empêcher de savoir. Et cela a un rapport que j'ai toujours appelé le décalage entre l'intention et l'effet. Je veux dire que si vous observez la réalité d'assez près, si d'une façon ou d'une autre vous la découvrez vraiment, la réalité devient fantastique. Vous savez, c'est réellement fantastique que nous ressemblions à ce à quoi nous ressemblons, et c'est cela qui ressort parfois très clairement dans une photographie. Il y a quelque chose d'ironique dans la vie et

cela vient du fait que l'effet que vous voulez créer ne ressort jamais comme vous l'auriez désiré.»

Diane Arbus, in *Diane Arbus* [1972], Paris, éditions de la Martinière / Jeu de Paume, 2011, p. 1-2.

«La dimension formelle oscille entre le respect des conventions du portrait au XIX^e siècle et l'obsession du sordide des années 1960. Comme Sander, Arbus pratique le portrait frontal – debout ou assis – brut et contemplatif. Accentuées par la prise de vue au grand angulaire, ces poses d'une inquiétante familiarité font rejaillir la raideur solennelle et mécanique des sujets devenus héritiers approximatifs de l'«Ange du Bizarre» d'Edgar Allan Poe. L'art de capturer le langage du corps n'est ici jamais plus raffiné lorsque la morphologie échappe à une représentation normative. Sous une apparence de normalité, la prise de vue trahit le potentiel expressif de la chair à travers l'anomalie de sa masse et de ses formes, ce qui accentue l'impact et la présence du sujet (*Hermaphrodite and a Dog in a Carnival Trailer*, 1970). L'abandon du Nikon, au début des années 1960, pour un Rolleiflex au format 6 x 6 réaffirme la sobriété du style d'Arbus grâce à la rigidité d'un cadrage carré. Comme Weegee qui l'utilise de jour comme de nuit, elle adopte le flash dont l'impact renforce l'aspect tragique de ses images noir et blanc. D'une grande netteté, le cadrage des clichés au niveau de la taille favorise la prise de contact avec le sujet, lequel donne l'impression de se révéler en continu dans un état d'effondrement individuel au ralenti.»

Éléonore Antzenberger, «Diane Arbus, un portrait américain à rebours», voir le dossier enseignants en ligne (http://www.jeudepaume.org/pdf/DossierEnseignants_Arbus.pdf).

«Malgré certaines ressemblances formelles, les portraits de Hujar allaient se distinguer nettement de ceux de Arbus sur le plan de ce qu'on peut appeler l'attitude morale. Pour Arbus, passer de la photographie de mode, qui l'avait occupée pendant les années 1950, à la photographie sérieuse impliquait un changement radical de sensibilité, le passage d'une pratique de studio aussi codifiée que le Kabuki à un art de l'investigation psychologique profonde, qui prenait la rue comme tremplin et irradiait l'honnêteté. Au fil de son parcours, elle avait trouvé son objet dans le portrait de marginaux (socialement, sexuellement ou physiquement parlant) qui, tout en restant des inconnus – tant d'elle-même que du spectateur –, s'imposent clairement comme des personnages complexes et fascinants. La cohérence et l'uniformité de sa vision parviennent en fin de compte à faire de la bizarrerie une condition universelle et du respect de soi une prison aux murs frêles. Ce genre de drame existentiel était bien loin des préoccupations de Hujar. Au moment de sa rencontre avec Arbus, il était à deux doigts d'entamer ce qui serait sa brève carrière de photographe sur papier glacé, mais dans les portraits plus matures vers lesquels il s'acheminait, la mode et l'art ne seraient pas tant des pôles inconciliables que le miroir obscur l'un de l'autre.»

Joel Smith, «Une remarquable faculté de discernement», in *Peter Hujar. Speed of Life*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Fundación MAPFRE, 2019, p. 20.

«Robert Mapplethorpe (1946-1989) fréquente les mêmes cercles que Warhol et se fait un nom par lui-même, mais dans un registre artistique moins radical. Ses scénarios ont beau être lascifs, ils sont passés au filtre respectueux de la tradition classique. Mapplethorpe considère le charnel comme un attribut indissociable de l'individu, dont il exalte la dimension physique. En cadrant son espace au plus près, en sculptant ses formes paisibles mais robustes et lumineuses sur des fonds sombres, Mapplethorpe traite l'humain en objet de désir. Il confère aux hommes nus une virilité protubérante qu'il transpose à certaines femmes chez qui se lisent les séances de musculation intensive. Avec lui, même les fleurs sont tumescentes. Cette démarche entend produire une ébullition de perfectionnisme glacé. La lignée hellénistique de cette approche remonte à George Platt Lynes et, avant lui, au baron Wilhelm von Gloeden, vers le tournant du XX^e siècle. Sauf que dans son imagerie souvent gay mais intrinsèquement habile, Mapplethorpe se dispense du prétexte de l'«étude artistique», obligatoire en ces temps plus répressifs. Quant à sa dette artistique envers le vitalisme d'Edward Weston et la décorativité d'Irving Penn [...], il s'en affranchit par une thématique explicite et fruste. Hujar comme Mapplethorpe ont travaillé pour la mode. Il faut en tenir compte pour évaluer leur contribution au portrait. Là où ils diffèrent le plus, c'est dans le traitement de la théâtralité de la mode. Pour Hujar, le modèle est un interprète amateur et introverti de la mélancolie. Le rôle qu'il se donne fonctionne comme un fantasme personnel, soutenu en cet instant par la seule présence du photographe.»

Max Kozloff, *Le Jeu de visage. Le portrait photographique depuis 1900*, Paris, Phaidon, 2008, p. 280.

«La partie la plus agréable de mon amitié avec Peter était de pouvoir l'accompagner quand il travaillait. En l'observant dans la chambre noire, j'étais étonné des efforts qu'il déployait pour obtenir une image parfaite, tirant une vingtaine d'épreuves avant d'être satisfait du résultat, si tant est qu'il l'était jamais. Un jour, il a accepté que je l'aide à sélectionner des tirages en vue d'une exposition. Sur le sol gris de son loft, il disposait trois ou quatre rangées d'une même image. Presque toujours, il y en avait une qui sautait aux yeux, qui avait le juste équilibre de noirs saturés profonds, et le gris qui constitue l'arrière-plan de tant de ses portraits. Il est rare chez lui que prédomine le blanc ou un fond lumineux. Enfin, on voit bien, sur ces images, le rapport étrange que Peter entretenait avec ses sujets, qui le regardent avec une confiance totale. Ses photos sont belles, mais ce qui les rend fascinantes, c'est leur intimité : on est seul avec le sujet, comme l'était Peter, et on a le privilège de le voir au naturel. Peter avait de nombreux moyens de parvenir à ce résultat. Une des photos que lui a achetées Richard Avedon, celle de T. C., «danseur exotique», a été prise, m'a-t-il dit, «juste après que nous ayons fait l'amour». Mais sa technique la plus efficace consistait à faire partager son isolement, de faire prendre conscience à son sujet de sa condition d'être mortel – sans y mettre pour autant de sentiments morbides – et de photographier le résultat de ce partage.

Pendant qu'il préparait *Portraits in Life and Death*, il m'a montré les planches-contacts de ses séances avec Yvonne Rainer. Sur plusieurs vues, elle détourne le regard, ou elle a une bouche étrange, ou encore elle ferme les yeux juste au

moment du déclenchement de l'obturateur. Nous en avons ri, et il a suggéré qu'il pourrait utiliser l'une de ces photos. "Mais ce n'est pas Yvonne Rainer", ai-je protesté. "Qu'est-ce que tu veux dire ? Bien sûr que si." "Ça ne nous dit rien sur Yvonne Rainer", ai-je dit. "Ça, c'est autre chose, me dit-il. Une photographie est une fiction complète, dit-il : bidimensionnelle, en noir et blanc. Chaque image a été réelle, elle s'est produite, l'appareil l'a saisie, mais une bonne photo est celle qui raconte une histoire."

J'ai été fasciné de voir à quel point une photo pouvait être améliorée par les manipulations dans la chambre noire. "Je suis un bon développeur", disait-il modestement. Il reprochait à Mapplethorpe de ne pas tirer lui-même ses photos. Un jour, il a été frustré de constater que son papier préféré contenait des quantités moindres d'argent ; il aimait les noirs riches et brillants. Mais il a adapté ses attentes en conséquence et, finalement, il a décidé de "faire avec".»
Steve Turtell, «Peter Hujar à la Nouvelle Orléans», in *Peter Hujar. Speed of Life, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Fundación MAPFRE, 2019, p. 48.*

« Un portrait photographique est toujours un portrait de quelqu'un par quelqu'un : l'objectif vient stabiliser un rapport bilatéral fluctuant. Le couple éphémère est soumis à quantité de luttes de pouvoir, grandes et petites, et Hujar a toujours aimé faire grimper les enchères. Puis-je montrer mon modèle sous un jour flatteur alors que sa position – à plat sur le dos – ne l'avantage manifestement pas ? Puis-je trouver l'instant où, dans cette foule d'inconnus, tout le monde est psychologiquement présent ? Mon objectif peut-il débusquer le poète derrière le fou ou saisir la vérité d'un moment et d'une émotion intensément théâtralisés ? Ma vision peut-elle faire en sorte que tel ou telle survive à sa mort quelques minutes, voire plusieurs siècles ? L'impossible auquel la photographie de Hujar prétend ne procède pas d'un simple goût de la compétition ou d'un esprit de contradiction. Son art lui a donné quelque chose qu'il ne pouvait obtenir autrement. Que son travail ait été "dans le droit fil de [sa] vie", certes, mais certains ont fait valoir une dynamique plus compliquée : il aurait accédé, grâce à son art, à une intimité "inversement proportionnelle" à celle qui caractérisait ses amitiés essentiellement prudentes. "Voilà à quoi servait l'appareil", a pu déclarer Fran Lebowitz, une amie proche – et aussi toutes les heures passées en prises de vue pendant lesquelles il tentait d'obtenir une certaine vérité de ses modèles. Patiente, séductrice et déroutante, sa pratique n'était pas sans évoquer celle du psychanalyste qui cherche à faire tomber les défenses de son patient pour le révéler à lui-même. Selon Bruce de Sainte Croix, avec qui il eut une brève liaison et qui posa plus tard pour l'une de ses photographies les plus saisissantes, "Peter prenait plaisir à déstabiliser les gens" ; mais, ajoute-t-il, "cela n'avait rien à voir avec le fait d'essayer d'imposer sa volonté. Il ne m'a jamais paru péremptoire. Je le trouvais exigeant, mais la part d'exigence en lui avait à voir avec ce qu'il voyait en nous. Ce qu'il attendait de nous." Gary Schneider, qui rencontra Hujar en 1977, était à la fois son protégé en privé et le modèle sur lequel, dehors et en studio, il expérimentait de nouvelles idées. Selon lui, "dans le portrait [...] la relation

entre le modèle et le photographe est transparente [...] Soit le modèle fait confiance [...] au photographe, soit il s'en méfie [...] Quant au photographe, soit il considère le modèle comme une forme, soit il le voit comme une personne. Et c'est la personne que Peter cherchait à atteindre". »

Joel Smith, «Une remarquable faculté de discernement», in *Peter Hujar. Speed of Life, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Fundación MAPFRE, 2019, p. 12-13.*

« Le choix de l'intimité, pourtant, d'autres photographes, d'autres artistes, d'autres écrivain.e.s l'ont fait avant elle [Nan Goldin]. Bien sûr, il y a eu Robert Frank ; il y a eu Larry Clark et *Tulsa* (1971) ; il y a eu Andy Warhol. Il y a eu Rainer Werner Fassbinder. Il y a eu Peter Hujar. Ces hommes ont fait le choix d'être "à l'intérieur", s'impliquant dans leurs images. Des femmes, Lisette Model, Diane Arbus, ont posé un regard ami sur ce que Michel Foucault appelle "les anormaux", ceux et celles qui sont hors-normes, c'est-à-dire, à un moment ou un autre, chacun d'entre nous. Les femmes subissent, depuis leur petite enfance, l'obligation au concret. "Je ne peux pas parler de façon abstraite des relations d'une petite fille et de son père macho", dit parfois l'artiste Louise Bourgeois, qui en fait des sculptures. L'universalité du complexe d'Œdipe n'est-elle pas toujours bâtie sur le modèle du petit garçon, amoureux de sa mère et rival de son père ? Le complexe d'Œdipe chez la fille, obligée à un changement d'objet, n'a-t-il pas un côté "bricolé" ? Parce qu'elle est historiquement située du côté du féminin, l'intimité a été une notion dévalorisée avant de s'établir comme une donnée transversale à la culture occidentale : le domaine de la santé publique comme celui des arts plastiques ou de la création littéraire, celui de la télévision comme celui des prisons. Peut-être est-ce parce que tout travail sur l'intimité commence par rendre concrets les corps et les gestes, dégageant des vies singulières de la gangue des clichés et des poncifs, qui renvoient toujours un noir, une lesbienne, une personne transgenre à la figure imaginaire du "Noir", de la "Lesbienne", du "Trans" ; et le minoritaire au symbole, ou au symptôme. Chez Nan Goldin, les hommes, les femmes, les travestis, les personnes transgenre ne représentent que leur prénom ; ce prénom par lequel Nan Goldin les nomme et qui assure leur singularité et leur dissemblance, sans toutefois se constituer "au nom du père", par référence à une identité sociale. La somme de ces prénoms et leur répétition forme alors une communauté positive, dont les liens sont ceux du tutoiement, du "you", et qui s'identifie par d'autres termes – notamment en matière de frontières – que ceux qu'impose l'ordre social. Lorsqu'on lui demande : "Considères-tu ton travail comme porteur d'un projet politique ?", Nan Goldin répond : "Il y a un projet politique, bien sûr, il y en a toujours eu un. Le projet politique, c'est de rendre public ce qui est considéré comme privé dans une société. C'est de parler des histoires vraies de la vie des gens, plutôt que de donner une version médiatique de l'histoire ; c'est de montrer que toutes les possibilités en matière de sexualité et de genre sont légitimes et que tout choix est aussi valable qu'un autre". »

Élisabeth Lebovici, *Ce que le sida m'a fait. Art et activisme à la fin du xx^e siècle*, Zurich, JRP|Ringier, 2017, p. 230.



Boys in Car, Halloween, 1978
Collection de John Erdman et Gary Schneider

«Peut-on dire des personnes qu'elles ont "un" genre? Ou faut-il parler du genre comme d'un attribut essentiel, ce qu'est une personne, comme l'implique la question "de quel genre es-tu?"? Lorsque des théoriciennes féministes affirment que le genre est l'interprétation culturelle du sexe ou que le genre est culturellement construit, on peut se demander comment se fait cette construction et quel en est le mécanisme. Si le genre est construit, pourrait-il être construit autrement, ou son caractère construit implique-t-il une forme de déterminisme social qui exclut la capacité d'agir et la possibilité de toute transformation? L'idée de "construction" implique-t-elle que certaines lois produisent des différences de genre le long des axes universels de la différence sexuelle? Comment et où se fait la construction du genre? Comment comprendre l'idée d'une construction sans constructeur.e humain.e? Dans certaines analyses, l'idée que le genre est construit implique un certain déterminisme quant aux significations de genre inscrites dans des corps anatomiquement différenciés, par quoi ces corps sont compris comme les contenants passifs d'une loi culturelle inexorable. Lorsque ladite "culture" "construisant" le genre est appréhendée dans les termes d'une telle loi ou d'un ensemble de lois, alors le genre paraît aussi déterminé et fixe qu'il l'était dans l'idée de la biologie comme destin. Dans ce cas, le destin, ce n'est pas la biologie, mais la culture.

[...]

Il n'y a pas d'ontologie du genre sur laquelle construire une politique, car les ontologies de genre opèrent toujours comme des injonctions normatives dans des contextes politiques établis. Ceux-ci déterminent ce qui peut qualifier en tant que sexe intelligible; ils invoquent et consolident les contraintes reproductives pesant sur la sexualité, et posent les exigences normatives qui rendent le sexe ou les corps générés culturellement intelligibles. L'ontologie n'est donc pas un fondement, mais une injonction normative qui opère insidieusement en se faisant passer dans le discours politique pour son fondement nécessaire. Déconstruire l'identité n'implique pas de déconstruire la

politique mais plutôt d'établir la nature politique des termes mêmes dans lesquels la question de l'identité est posée. [...] Les configurations culturelles du sexe et du genre pourraient se multiplier ou, plutôt, la manière dont elles le font déjà pourrait pénétrer les discours qui structurent culturellement la vie intelligible, révélant de la sorte la dualité du sexe et son caractère fondamentalement non naturel. Quelles autres stratégies locales de contestation du "naturel" pourraient nous conduire à dénaturiser le genre en tant que tel?»

Judith Butler, *Troubles dans le genre* [1990], Paris, La Découverte, 2006, p. 70 et 275-276.

ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES THÉMATIQUES

Retrouvez des ouvrages liés aux expositions et des bibliographies thématiques sur le site de la librairie du Jeu de Paume : www.librairiejeudepaume.org

Contexte artistique et culturel, avant-gardes et contre-culture

- *Beat Generation : New York, San Francisco, Paris*, Paris, Centre Pompidou, 2016.
- *Les années Pop : 1956-1968*, Paris, Centre Pompidou, 2001.
- *The Beat Generation*, Paris, Flammarion, 2005.
- BURROUGHS, William, *Junky* [1953], Paris, Gallimard, 2017.
- BURROUGHS, William, *Queer* [1985], Paris, Christian Bourgois, 2010.
- BURROUGHS, William et GYSIN, Bryon, *Œuvre croisée*, Paris, Flammarion, 1998.
- CRIMP, Douglas, *Pictures : s'appropriier la photographie*, New York, 1979-2014, Cherbourg, Le Point du Jour, 2016.
- FRANK, Robert, *Les Américains*, préface de Jack Kerouac [1959], Paris, Delpire, 1986.
- GAIR, Christopher, *The American Counterculture*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2007.
- KEROUAC, Jack, *Sur la route. Le rouleau original*, Paris, Gallimard, 2010.
- LEBOVICI, Élisabeth, *Ce que le sida m'a fait. Art et activisme à la fin du XX^e siècle*, Zurich, JRP|Ringier, 2017.
- MAGNAUDEIX, Mathieu, « Stonewall, l'esprit d'une révolte historique pour les droits LGBT », *Mediapart*, 16 juin 2019.
- MUELLER, Cookie, *Traversée en eau claire dans une piscine peinte en noir*, Le Bouscat, Finitude, 2017.
- ROBERT, Frédéric (dir.), *Révoltes et utopies : la contre-culture américaine des années soixante*, Paris, Ellipses, 2011.
- ROSZAK, Theodore, *Vers une contre-culture*, Paris, Stock, 1970.
- SMITH, Patti, *Just Kids*, Paris, Denoël, 2010.
- SONTAG, Susan, *Journal, Volume II*, Paris, Christian Bourgois, 2013.
- SONTAG, Susan, *La Maladie comme métaphore*, Paris, Christian Bourgois, 2009.

- SONTAG, Susan, « Notes on "Camp" » [1964], traduction française in *L'œuvre parle*, Paris, Christian Bourgois, 2019, p. 307-316.
- SONTAG, Susan, *Renaître : journaux et carnets, 1947-1963*, Paris, Christian Bourgois, 2010.
- SONTAG, Susan, « Objets mélancoliques », in *Sur la photographie* [1973], Paris, Christian Bourgois, 2008, p. 79-120.
- *Souvenirs de la Beat Generation : les photographies d'Allen Ginsberg*, texte de Sarah Greenough, Paris, Hoëbeke, 2016.
- THOMAS, Chantal, *East Village Blues*, Paris, Seuil, 2019.
- *Gus Van Sant / Icônes*, Paris, éditions de La Cinémathèque française / Actes Sud, 2016.
- *Warhol Underground*, Metz, Centre Pompidou-Metz, 2015.
- *Warhol Unlimited*, Paris, Paris Musées, 2015.
- *Witnesses: Against Our Vanishing*, New York, Artists Space Gallery, 1989 (en ligne : <https://s.si.edu/2Z6SarU>).
- WOJNAROWICZ, David, *Au bord du gouffre : mémoires d'une désagrégation*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2004.
- WOJNAROWICZ, David, *Chroniques des quais*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2005.

Portraits et représentations des corps

- ANTZENBERGER, Éléonore, « Diane Arbus, un portrait américain à rebours », voir le dossier enseignants en ligne (http://www.jeudepaume.org/pdf/DossierEnseignants_Arbus.pdf).
- *Diane Arbus* [1972], Paris, éditions de la Martinière / Jeu de Paume, 2011.
- ARDENNE, Paul, *L'Image-corps. Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2010.
- AVEDON, Richard, cité par Susan Sontag, « Petite anthologie de citations », in *Sur la photographie* [1973], Paris, Christian Bourgois, 2008, p. 253-254.
- *Richard Avedon, Photographies, 1946-2004*, Paris, Jeu de Paume, 2008.
- BAILLY, Jean-Christophe, *L'Apostrophe muette, essai sur les portraits du Fayoum*, Paris, Hazan, 1997.
- BAQUÉ, Dominique, *Visages*, Paris, Éditions du Regard, 2008.



Sheep, Pennsylvania, 1969
The Morgan Library & Museum

- BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie* (1980), Paris, Cahiers du cinéma / Gallimard / Seuil, 2010.
- BUTLER, Judith, *Troubles dans le genre* [1990], Paris, La Découverte, 2006.
- BUTLER, Judith, *Défaire le genre*, Paris, éditions Amsterdam, 2016.
- Claude Cahun, Paris, Hazan / Jeu de Paume, 2011.
- Paz Errázuriz, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Fundación MAPFRE, 2017.
- GOLDIN, Nan, *La ballade de la dépendance sexuelle* [1986], Paris, éditions de La Martinière, 2013.
- Philippe Halsman. *Étonnez-moi !*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Élysée / Paris, Jeu de Paume, 2014.
- *Identités, de Disderi au Photomaton*, Paris, Centre national de la photographie / Éditions du Chêne, 1986.
- KOZLOFF, Max, *Le Jeu du visage. Le portrait photographique depuis 1900*, Paris, Phaidon, 2008.
- LISHTZ, Sébastien, *Mauvais genre. Les travestis à travers un siècle de photographie amateur*, Paris, Textuel, 2016.
- LORENZ, Renate, *Art queer. Une théorie freak*, Paris, éditions B42, 2018.
- MARIN, Louis, *Le Portrait du roi*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.
- *Lisette Model*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Fundación MAPFRE, 2010.
- *Les Nadar, une légende photographique*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2018 (site dédié : <http://expositions.bnf.fr/les-nadar/>).
- NANCY, Jean Luc, *Le Regard du portrait*, Paris, éditions Galilée, 2000.
- POIVERT, Michel, « La volonté d'art », in André GUNTHER et Michel POIVERT (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2007, p. 180-226.
- *Le portrait*, dossier thématique, Bibliothèque nationale de France (en ligne : <http://classes.bnf.fr/portrait/index.htm>).
- *Le portrait photographique européen depuis 1990*, Bruxelles, Bozar books / Londres, Prestel, 2015.
- *Portraits singulier pluriel*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1998.
- *Portraits / Visages*, Paris, Bibliothèque nationale de France / Gallimard, 2003.
- RUBINIEN, Leo, « Where Diane Arbus Went » [Où est allée Diane Arbus], *Art in America*, vol. 93, n° 9, octobre 2005, p. 65-77.
- *Cindy Sherman*, Paris, Jeu de Paume / Flammarion, 2006.

Les pistes scolaires suivantes se veulent des propositions ouvertes qui s'articulent autour de notions et de questions liées aux images exposées. Elles ont été conçues avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume. Il appartient aux enseignants de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte particulier de leurs classes et de leurs programmes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours.

Afin de préparer ou de prolonger la découverte des images de Peter Hujar, et en lien avec les parties précédentes de ce dossier, ces pistes sont regroupées en trois thèmes :

- « New York, avant-gardes et contre-culture »
- « Portraits photographiques, pratiques et dispositifs »
- « Des corps et des "genres" »

Vous retrouverez les principaux ouvrages et sites permettant de consulter en ligne des images de Peter Hujar dans la partie « Découvrir » de ce dossier p. 7.



From Rockefeller Center: The Equitable Building, 1976
The Peter Hujar Archive, LLC

NEW YORK, AVANT-GARDES ET CONTRE-CULTURE

« Dans les années 1970, le quartier délabré de l'East Village, haut lieu de la criminalité et des incendies volontaires, est un endroit où les artistes peuvent vivre sans trop avoir à se soucier de l'argent. Hujar réserve ainsi son attention à ce qui fait la vie culturelle de Manhattan – la danse, le mouvement, le cinéma, les cabarets transformistes et la musique. »
[Joel Smith, « Une remarquable faculté de discernement », in *Peter Hujar. Speed of Life, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Fundación MAPFRE, 2019, p. 12.*]

I Photographier la ville

– Étudier les approches de la ville de New York par les photographes suivants :

- Berenice Abbott, *Changing New York, 1935-1938* (<https://on.nypl.org/2hBg4tk> et <https://on.nypl.org/32lU1Fc>)
- Arthur 'Weegee' Fellig, *photographies de New York des années 1930-1950* (<https://bit.ly/2Y87Tp8>)

On pourra aussi visionner la première partie du film *Weegee's New York, 1948, 21 min* (<https://bit.ly/2OaOOmv>)

- William Klein, *New York 1954-1955* (<https://bit.ly/2JlxkJZ>)
- Daido Moriyama, *71-NY* (<https://bit.ly/2Z5YP5A>)
- Peter Hujar, *Night, 1974-1985* (<http://bit.ly/2knjBhN>)

Dans quel contexte chaque photographe a-t-il réalisé ces images ? À quels moments ont-elles été prises ? Quels photographes avaient comme lieu de résidence New York ? Quelles séries s'apparentent plutôt à un journal intime ? À un projet documentaire ? – Prolonger la séquence en étudiant les œuvres suivantes autour des villes la nuit :

- Brassai, *Paris de nuit, 1933* (<https://bit.ly/2LEzboo>)
- Bill Brandt, *A Night in London, 1938* (<https://bit.ly/2Jlbruf>)
- Daniel Boudinet, *Les Villes la nuit ou Paris, Londres, Rome, 1975-1977* (<https://bit.ly/2xQokhY>)

Quels lieux sont photographiés dans ces villes ? Quelle est la place de la figure humaine dans ces images ? Quelles spécificités et possibilités de la photographie sont mises en avant ? Que permet de donner à voir le travail par séries ? – Produire un ensemble de photographies d'un espace urbain à différents moments de la journée et de la nuit. Rédiger un texte qui rende compte de l'ambiance qui se dégage de ce lieu au moment de chaque prise de vue. Les élèves échangent ensuite leurs images et développent un travail d'écriture à partir de celles réalisées par leurs camarades avant de comparer et de confronter leurs sensations.

I Street-art et contre-culture

« L'East Village, au début des années 1970, était l'endroit tout désigné pour

surprendre les premières manifestations du phénomène punk qui gagnait la musique, l'art et la mode. [...] Ce sentiment d'être "raccord" avec une ville en perdition le rendra réceptif, dix ans plus tard, à l'éclosion autour de lui d'un street art spontané et d'une scène musicale dont les représentants auront en moyenne vingt ans de moins que lui. »

[Joel Smith, « Une remarquable faculté de discernement », in *Peter Hujar. Speed of Life, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Fundación MAPFRE, 2019, p. 24.*]

– Effectuer des recherches sur les différents quartiers de Manhattan, plus particulièrement Downtown, le Greenwich Village, le Lower East Side et l'East Village. Comment se distinguent-ils dans l'histoire et la vie culturelle de New York ? – À partir des photographies réalisées par Peter Hujar autour des Piers de New York entre 1976 et 1983, travailler sur les expressions graphiques qui s'y manifestent dans les années 1970 et 1980.

Étudier les œuvres suivantes :

- Peter Hujar, *Piers, 1976 et 1983* (<https://bit.ly/2lvplCI>)
- Gordon Matta-Clark, *Days End, 1975* (<https://bit.ly/2PPNwcA>)
- Alvin Baltrop, *Pier Photographs, 1975-1989* (<https://bit.ly/3oPCatQ> et <https://bit.ly/2JRfFyC>)

Comment et pourquoi les quais et les hangars désaffectés des bords de l'Hudson ont-ils été investis ? Quels statut et place avaient-ils



Mural at Piers, 1983
The Peter Hujar Archive, LLC

dans la ville de New York ? Quels types d'interventions artistiques y ont eu lieu ? Quelle était l'intention de Gordon Matta-Clark dans le cadre de la réalisation de *Day's End* ? Quelles traces ou formes peut-on observer sur les murs ?

– Se renseigner sur le parcours et l'œuvre de David Wojnarowicz. Vous pouvez notamment regarder la présentation de l'exposition «David Wojnarowicz: History Keeps Me Awake at Night» qui s'est tenue au Whitney Museum de New York en 2018 (<https://whitney.org/Exhibitions/DavidWojnarowicz>)

Revenir sur la photographie que Peter Hujar a faite d'une de ses peintures murales (http://peterhujararchive.com/images/eph_5413-1/ et ci-dessus).

Quelle influence peut-on y observer ? De quoi la bande dessinée ou le graffiti peuvent-ils être l'expression ?

– Vous pouvez prolonger en analysant les images de la série Graffiti réalisée par Gordon Matta-Clark entre 1973 et 1975 (<http://bit.ly/2mga4cW>) et le travail de Keith Haring dans le métro new-yorkais dans les années 1980 (<https://bit.ly/2GpUwuC>).

S'interroger en particulier sur les supports et matériaux utilisés, la relation des images à l'espace public, les sources d'inspiration et les styles déployés. En quoi ces démarches s'opposent-elles à une certaine tradition artistique et témoignent-elles de la contre-culture de l'époque ? Quel rôle a pu avoir la photographie dans ce domaine ?

– Définir la notion de contre-culture et expliciter le terme anglais *underground*. Quels événements, quels artistes, quels lieux associer à l'expression de contre-culture ? En France, aux États-Unis, en Angleterre ? À quelles années ou quelles décennies est-elle associée ? Repérer les domaines (économique, musique, littérature, politique, société...) dans lesquels la contre-culture se manifeste.

Quels sont les liens avec le parcours et les images de Peter Hujar ? Vous pouvez vous référer aux citations suivantes :

· «Mes personnages ont du style, mais de façon un peu obscure. La plupart ne sont pas connus, ou alors connus d'un tout petit public ; mais dans leur domaine, la création, ce sont tous des aventuriers qui ont un certain type d'esprit.»

[Peter Hujar, cité par Joel Smith, «Une remarquable faculté de discernement», in *Peter Hujar. Speed of Life, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Fundación MAPFRE, 2019, p. 25.*]

· «Hujar était alors une légende underground, bien connue dans les échelons supérieurs de l'avant-garde de Downtown, un cercle culturellement influent qui réunissait un certain nombre de figures dont la notoriété avait gagné le grand public : William S. Burroughs, John Cage, Allen Ginsberg, Fran Lebowitz, Susan Sontag, John Waters, Robert Wilson. Hujar les avait tous photographiés.»

[Philip Gafter, «Peter Hujar : Éros, c'est la vie», in *Peter Hujar. Speed of Life, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Fundación MAPFRE, 2019, p. 36.*]

Proposer aux élèves de réaliser un exposé sur l'une des figures citées précédemment, ainsi que sur Divine, Cookie Mueller, Ethyl Eichelberger, Paul Thek ou David Wojnarowicz... Pour chacune, rédiger une courte biographie en détaillant son parcours et son activité dans les années 1970-1980.

■ Représenter une scène artistique

– Observer le portrait de groupe suivant et analyser sa mise en scène :

- Peter Hujar, *Group Portrait (2)*, 1966 (<https://bit.ly/2MoQpst> et page 33)

Comment sont placées les personnes photographiées par rapport au cadre ? Ont-elles toutes la même position ? Pourquoi semblent-elles toutes en lien les uns avec les autres ? Les regards sont-ils tous dirigés vers l'objectif de l'appareil photo ? Par quoi sont attirés ceux qui semblent s'en détourner ? Un geste en particulier semble-t-il s'adresser au photographe ? Lequel ? En quoi peut-il symboliser la pratique photographique ? Par quel dispositif Peter Hujar s'inclut-il dans le groupe ? Comparer cette image de Peter Hujar avec celle dont il s'est inspiré :

- Nina Leen, *The Irascibles*, 1950 (<https://bit.ly/2Y3oyKp>)

Pouvez-vous reconnaître, grâce à la légende, certains artistes majeurs de cette période ? À quel mouvement artistique appartiennent-ils ? Quelles étaient leurs revendications ? Dans quel magazine cette photographie a-t-elle



Group Portrait (2), 1966-1967
The Morgan Library & Museum

été publiée ? Quels sont les points communs et les différences avec *Group Portrait (2)* (ci-dessus) ?

– Mettre en lien ce portrait de Hujar et le film suivant, réalisé à la Factory, à l’occasion de la remise de l’*Independent Film Award* à Andy Warhol :

· Jonas Mekas, *Award Presentation to Andy Warhol*, 1964
(<https://bit.ly/2M2Tubx>)

Effectuer des recherches sur la Factory et sa place dans le milieu artistique new-yorkais des années 1960. Vous pouvez notamment consulter le dossier pédagogique du Centre Pompidou-Metz « Warhol Underground » (<https://bit.ly/2Z99UM>).

Par quoi commence le film ? Comment est filmée la jeune femme qui apparaît à l’écran ? Qu’a-t-elle entre les mains ? Par qui la revue *Film Culture* a-t-elle été fondée ? Quel est son rôle dans la reconnaissance du cinéma en tant que pratique artistique ? Quels films défend-elle ? Comment se poursuit le film ? Qui se tient debout à côté de la jeune femme, au centre du cadre ? Qu’apporte l’enfant qui entre dans le champ par la gauche ? Que peut symboliser la corbeille de fruits en regard du titre du film ? Qui peut être l’homme qui accompagne la distribution des fruits ? Quel lien peut-on établir avec la présence de Peter Hujar à travers le miroir ? Qui prend le relais par la suite ? Pourquoi peut-on les considérer comme les deux personnalités fédératrices de ce film et plus largement de ce milieu artistique ?

Qu’observe-t-on dans la façon de filmer ? Comment, lorsque l’on filme et projette en pellicule, peut-on obtenir ce ralentissement du rythme ? Qu’entend-on tout le long du film ? Quels sont les points communs entre ces morceaux ? En quoi peuvent-ils être emblématiques d’une génération ?

– Poursuivre en observant les polaroïds réalisés par le cinéaste Gus Van Sant au début des années 1990, au départ pour garder une trace des castings (<https://bit.ly/2LxrPQA>).

Comment qualifier chacune de ces images ? Quelle différence avec les œuvres précédentes ? Peut-on retrouver un même protocole de prise de vue dans la réalisation de chacun de ces portraits ? Quelle est la particularité de la technique du polaroïd ? Que peut-elle traduire du rapport de Gus Van Sant à l’image ? Quel dispositif permet d’intégrer le hors champ et d’accentuer la présence du photographe dans l’image ? Quel est l’intérêt de confronter ces portraits les uns aux autres ? En quoi peut-on ainsi reconnaître et dresser le portrait d’une génération de comédiens ? Vous pouvez observer la façon dont Gus Van Sant expose ses polaroïds dans son interview enregistrée au musée de l’Élysée (<https://bit.ly/2uQSZbR>).

I Screen Tests, héritages et prolongements

« Hujar fait la connaissance de Andy Warhol au moment où la Factory se transforme en une véritable scène sociale. Pour lui, Warhol est l’un des rares artistes véritablement originaux de l’époque. En 1964, il prend part à plusieurs *Screen Tests*, et il se tient si immobile – comme pour une photo – que Warhol l’appelle “le garçon qui ne clignait jamais des yeux”. Parfois, il incluait l’un de ces courts portraits filmés dans la série qu’il projetait sous le titre “Thirteen Most Beautiful Boys and Thirteen Most Beautiful Girls”. » [Philip Gafter, « Peter Hujar : Eros, c’est la vie », in *Peter Hujar. Speed of Life, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Fundación MAPFRE*, 2019, p. 38.]

– Visionner les *Screen Tests* suivants de Andy Warhol (les films étaient à l’origine silencieux) :
· Andy Warhol, *Edie Sedgwick’s Screen Test*, 1964-1966 (<http://bit.ly/2lU16oi>)
· Andy Warhol, *Ana Buchanan’s Screen Test*, 1964-1966 (<https://bit.ly/23bXEf3>)
Que signifie l’expression « screen test » ? À quoi servent-ils habituellement ? Quel usage en fait Warhol ? Qui sont les personnalités filmées par Warhol ? Sont-elles toutes très connues ? Que peut signifier pour elles le fait d’être filmées par cet artiste ? Cela change-t-il leur statut ? Quels points communs peut-on remarquer dans le procédé cinématographique ? Quels sont les points de vue et cadrages adoptés ?



Christopher Street Pier (2), 1976
The Morgan Library & Museum

À quoi correspond la durée de ces *Screen Tests*? À quelle période cinématographique l'utilisation du noir et blanc et l'absence de son peut-elle faire référence?

Noter les expressions des visages d'Edie Sedgwick et d'Ana Buchanan tout au long du film. Sont-elles constantes? Peut-on observer des changements? Quels liens peut-on établir avec l'utilisation originale des *Screen Tests*? Avec les polaroids de Gus Van Sant évoqués précédemment?
– Regarder les *Screen Tests* qui ouvrent l'exposition «Peter Hujar. *Speed of Life*» au Jeu de Paume :

· Andy Warhol, *Peter Hujar's Screen Test*, 1964-1966

En quoi les films d'Andy Warhol peuvent-ils faire écho au travail de Peter Hujar? Filme-t-il uniquement des personnalités connues? Dans quelle mesure les films d'Andy Warhol comme les photographies de Peter Hujar peuvent-ils constituer une forme d'héritage laissé par cette génération?

– Visionner le teaser du film suivant :

· Marie Losier, *Cassandro the exotico!*, 2018 (<https://bit.ly/3oOmFD4>)

Quels éléments peuvent faire référence aux *Screen Tests* de Warhol? Quels points communs et différences peut-on établir entre cet extrait et les films évoqués précédemment? Quels plans ouvrent l'extrait? Quelles indications peuvent-ils nous donner sur la personnalité de la personne filmée? Que permet la couleur ici? Avec quel matériel Marie Losier semble-t-elle

filmer? Quels indices permettent de repérer qu'il s'agit de pellicule? Qu'entend-on dans cet extrait? Quelle sensation nous donne cette musique? Observer les différentes expressions de la personne filmée. Semble-t-elle plutôt joyeuse, triste, mélancolique? Quelle impression se dégage de ses mimiques successives?

Poursuivre avec la bande annonce du film (<https://bit.ly/2XWorCt>). Qu'apprend-on de plus sur ce personnage? Quelle est sa profession? Quels risques cela induit-il? Cela a-t-il toujours été facile d'être accepté? En quoi ces nouveaux éléments peuvent-ils mieux vous aider à percevoir l'ambiguïté de ses expressions dans le premier extrait? Même s'il s'agit d'un portrait cinématographique individuel, en quoi ce film peut-il être une façon de parler plus largement d'une communauté?

«Confettis atomiques!», rétrospective des films de Marie Losier et carte blanche, se déroule au Jeu de Paume du 5 au 23 novembre 2019. «Peter, Marie, les autres et moi», soirée consacrée aux croisements entre le travail de Peter Hujar et Marie Losier est programmée le jeudi 21 novembre 2019.

■ «Speed of Life»

«Les photographies de Hujar ont monumentalisé des instants, des êtres, des vies et des subcultures qui, sans elles, auraient sans doute disparu. Il s'est donné pour thème tout ce qui vit

– que ce soit dans la simplicité animale, l'ironie fataliste ou l'indifférence suprême – au rythme fulgurant de la vie, au présent, sans que l'espoir, l'angoisse ou la nostalgie ne le déroutent de son chemin.»

[Joel Smith, «Une remarquable faculté de discernement», in Peter Hujar. *Speed of Life*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Fundación MAPFRE, 2019, p. 33.]

– Comment peut-on comprendre le titre de l'exposition? À quels aspects de l'œuvre et de la vie de Peter Hujar fait-il référence? À quoi peut correspondre cette idée d'urgence de vivre?

Vous pouvez notamment vous référer au morceau de David Bowie, *Speed of Life*, 1977 (<https://bit.ly/1O9TpPp>).

Comment David Bowie parvient-il à donner une impression de vitesse? Le rythme paraît-il rapide ou lent? Régulier ou irrégulier? Peut-on en distinguer un seul ou plusieurs? Comment se combinent-ils? Quel effet produit le mélange des sonorités des différents types d'instruments? Quelles sensations ressent-on à l'écoute du morceau? Quelles images peuvent venir en tête en l'écouter? Comment comprendre que cette musique ouvre l'album intitulé *Low*?

– Une critique récente de l'exposition présentée à la Morgan Library était intitulée «The Bohemian Rhapsody of Peter Hujar. Photographs at the crossroads of high art and low life» (<https://bit.ly/2BBqYEQ>). À quoi ce titre fait-il référence? Quels liens peut-on établir entre Peter Hujar et le chanteur



Gary Schneider in *Contortion (2)*, 1979
The Morgan Library & Museum

de Queen, Freddie Mercury ? Écouter *Don't Stop Me Now de Queen* (1979), dans laquelle on retrouve l'expression « Speed of Life ».

– Travailler autour de l'œuvre de Nan Goldin, *The Ballad of the Sexual Dependency*, série de photographies réalisées à New York à partir de la fin des années 1970, qui a pris la forme d'un livre en 1986 (feuilletage et commentaire du livre : <https://bit.ly/2GovADw>) et de diaporamas musicaux.

Une première version était accompagnée d'une bande son associant plusieurs morceaux issus de la musique populaire de l'époque (The Velvet Underground, James Brown, Nina Simone, Petula Clark...). Une seconde version était accompagnée en live par les Tiger Lillies (<https://bit.ly/2GpV5oe>). Vous pouvez aussi visionner l'exposition que le MoMA a consacré à cette série entre juin 2016 et avril 2017 (<https://mo.ma/2JGolWC>). Qu'évoque le mot « ballade » employé dans le titre ? Comment cette idée trouve-t-elle forme dans les différentes présentations des photographies ? Qu'ajoute la musique au regard porté sur les images ? Quelle ambiance et quel rythme produit-elle ? Dans quelles conditions met-elle le spectateur ? Que montrent les images ? Quels sont les thèmes abordés ?

« En novembre 1989, à son retour à New York [...], Nan Goldin organise à Artists Space "Witnesses: Against Our Vanishing" ["Témoins : contre

notre disparition"]]. Cette exposition se veut un témoignage, comme l'indique son titre. Elle se veut également une chronique de l'impact du VIH/sida sur les artistes du Lower East Side. » [Élisabeth Lebovici, *Ce que le sida m'a fait. Art et activisme à la fin du xx^e siècle, Paris, JRP|Ringier, 2017, page 232.*]

Des vues de l'exposition « Witnesses: Against Our Vanishing » sont disponibles en ligne (<https://bit.ly/2GmO6fE>) et le catalogue de l'exposition est accessible sur le site du Smithsonian Transcription Center (<https://s.si.edu/2Z6SarU>).

PORTRAITS PHOTOGRAPHIQUES, PRATIQUES ET DISPOSITIFS

« Ce qui l'intéressait, et qu'il s'efforçait de représenter depuis des années, c'était la singularité : le noyau proprement irréductible de chaque personne ou chose photographiée. C'était aussi cela le "rôle de l'appareil photographique" : donner voix à la spécificité, à travers un médium plus précis que les mots eux-mêmes. »

[Joel Smith, « Une remarquable faculté de discernement », in *Peter Hujar. Speed of Life, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Fundación MAPFRE, 2019, p. 32.*]

■ Références et singularités

« Historiquement, ces images s'inscrivent dans une lignée de portraits photographiques qui remonte au xix^e siècle avec le panthéon d'artistes et d'écrivains de Nadar, en

France, et les portraits romantiques de poètes et de penseurs par Julia Margaret Cameron, en Angleterre, et qui se poursuit avec les inlassables portraits que prend Berenice Abbott de son cercle d'artistes et écrivains expatriés dans le Paris des années 1920. Richard Avedon et Irving Penn reprennent le flambeau pour le reste du xx^e siècle, photographiant les artistes et écrivains les plus célèbres de leur temps. Mais, chez Hujar, l'intimité ajoute un élément personnel qui est absent chez ses prédécesseurs. »

[Philip Gefter, « Peter Hujar : Eros, c'est la vie », in *Peter Hujar. Speed of Life, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Fundación MAPFRE, 2019, p. 38.*]

– Rechercher des portraits réalisés par Nadar, Julia Margaret Cameron, Berenice Abbott, Richard Avedon ou Irving Penn, qui auraient pu inspirer Peter Hujar. Vous pouvez aussi regarder le travail de Cecil Beaton, Lisette Model, Diane Arbus et Robert Mapplethorpe. Analyser ce qui lie leurs œuvres et ce qui les différencie en termes de dispositifs de prises de vue (studio, espace public, pose, photographie de rue), de compositions et de recherches.

– Vous pouvez notamment consulter les ressources suivantes :

- « Le portrait », Bibliothèque nationale de France (<http://bit.ly/3oUVGWw>)
- « Portraits/Visages – Portrait et photographie », Bibliothèque nationale de France (<http://bit.ly/2Mfujmd>)



Ethyl Eichelberger as Minnie the Maid, 1981
The Morgan Library & Museum

- « Les Nadar, une légende photographique », Bibliothèque nationale de France (<http://bit.ly/2Ml9TrU>)
- Ainsi que les dossiers documentaires du Jeu de Paume autour des expositions :
 - « Diane Arbus » (2011)
 - « Philippe Halsman. Étonnez-moi ! » (2015)
 - « Florence Henri » (2015)
 - « Lisette Model » (2010)
- Et plus largement les dossiers suivants :
 - « Portrait et autoportrait » de Raymond Balestra (<https://bit.ly/2MabNeG>)
 - « Portrait photographique » de Christophe Dumortier (<https://bit.ly/2OaRpwL>)
 - « Jalons pour une exploitation pédagogique » de Philippe Sabourdin (<http://bit.ly/2kGBG15>)
 - « Portrait, visage 1 » et « Portrait, visage 2 » de Nassim Daghighian (<http://bit.ly/2K6fklp> et <http://bit.ly/2YvtwE5>)
 - « Le portrait photographique, entre identité et image » de Sylvain Maresca (<http://bit.ly/2K9wvbY>)

■ Portraits à la chaise

« Assistant Hujar lors d'une commande que lui avait passée Dianne B. pour sa boutique de mode, David Wojnarowicz s'enveloppa dans une couverture blanche et s'allongea sur le lit du photographe. Une fois la photo prise, Hujar photographia la couverture telle qu'elle avait été abandonnée sur la chaise en bois qui avait accueilli des centaines de personnes venues se faire

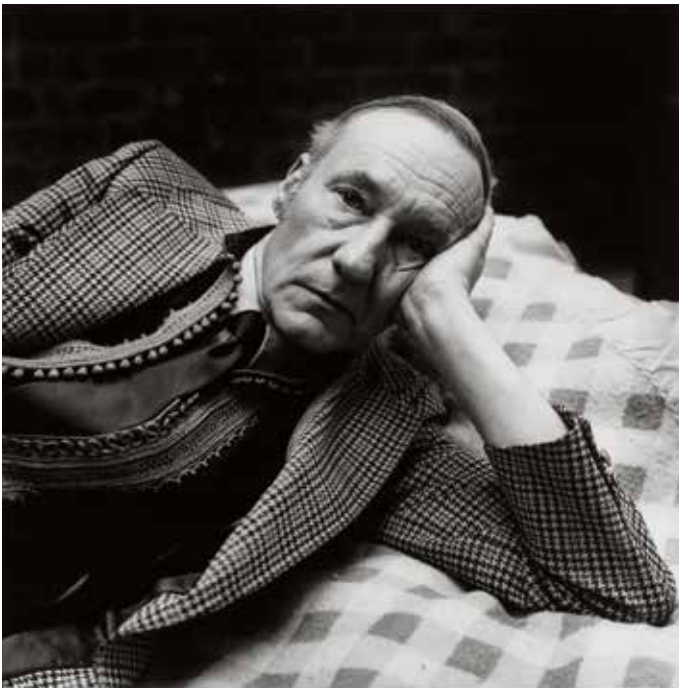
- photographier dans son studio. »
- [Joel Smith, cartel développé de l'exposition]**
- Confronter les images suivantes :
 - Peter Hujar, *Madeline Kahn*, 1981 (<http://bit.ly/2YqsYEA>)
 - Peter Hujar, *Ethyl Eichelberger as Minnie the Maid*, 1981 (ci-dessus)
 - Peter Hujar, *Blanket in the Famous Chair*, 1983 (<https://bit.ly/2XW1nqt>)
 - Peter Hujar, *Skippy on a chair*, 1985 (<https://bit.ly/32HjeA4>)
 - Quel est le sujet de chaque image ?
 - Quel accessoire est récurrent ? Est-il similaire ? Quel lien peut-on faire avec la pose des modèles ? Quel type de cadrage retrouve-t-on ? Ces photographies ont-elles été réalisées dans le même lieu ? En quoi s'inscrivent-elles dans la tradition du portrait de studio ? Comment peut-on qualifier le décor ? Quelle place joue-t-il dans la composition de l'image ? À quoi sont dues les traces visibles sur le sol ? Qu'évoquent la couverture et le serpent ?
 - Débattre avec les élèves des usages possibles de ces images. Vous pouvez vous référer au texte et aux liens suivants :
 - « Fashion: Madeline Kahn », par exemple, est destinée à illustrer une campagne publicitaire pour Dianne B. dans le magazine *Interview*. Assise sur la célèbre chaise de studio de Hujar, l'actrice porte un manteau noir Dorothee Bis et des chaussures Maud Frizon. Le contour du manteau qui l'enveloppe évoque une forme d'animal monstrueux sur un fond vide ; le visage

- enfoncé dans le capuchon, Kahn croise les jambes, appuie son menton sur ses mains. Un magnétisme incroyable imprègne la photo, souligné peut-être par l'humeur mélancolique frappante du sujet, qui contredit sa réputation d'actrice comique. »
- [Philip Geffer, « Peter Hujar : Eros, c'est la vie », in Peter Hujar. Speed of Life, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Fundación MAPFRE, 2019, p. 38.]**
- Ethyl Eichelberger, Peter Hujar, *s.n.a.f.u.*, 1981, poster (<https://bit.ly/3oLgDmJ>)
 - Dianne Benson, Peter Hujar, Neil Winokur, Ken Tisa, *Twelve Perfect Christmas Gifts From Dianne B.*, 1983, portfolio de 12 cartes postales (<https://bit.ly/2xZvEVR>)
 - Patrik Ervell, *Campagne publicitaire printemps / été 2015* (<https://nyti.ms/2SriHO3>)
 - À quel moment et pourquoi Peter Hujar s'est-il écarté de la photographie de mode ? Ces portraits ont-ils beaucoup été diffusés ? Sur quels supports et dans quel contexte ?

■ Proximité et intimité

« Enfin, on voit bien, sur ces images, le rapport étrange que Peter entretenait avec ses sujets, qui le regardent avec une confiance totale. Ses photos sont belles, mais ce qui les rend fascinantes, c'est leur intimité [...] ».

[Steve Turtell, « Peter Hujar à La Nouvelle Orléans », in Peter Hujar. Speed of Life, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Fundación MAPFRE, 2019, p. 48.]



William S. Burroughs (1), 1975
The Morgan Library & Museum

– Analyser et comparer ci-dessous les deux portraits d'une même personne :

- Peter Hujar, *Fran Lebowitz at Home in Morristown, New Jersey*, 1974 (voir page 23)
- Peter Hujar, *Fran Lebowitz*, 1975 (<https://bit.ly/2M5zm8r>)
- Peter Hujar, *Ethyl Eichelberger as Minnie the Maid*, 1981 (voir page 36)
- Peter Hujar, *Ethyl Eichelberger*, 1983 (<https://bit.ly/2OaSXa3>)
- Peter Hujar, *David Wojnarowicz*, 1981 (voir page 24)
- Peter Hujar, *David Wojnarowicz, Manhattan-Night (II)*, 1985 (<https://bit.ly/2LzQST4>)

Relever les similitudes et différences entre les portraits (lieu, contexte, posture, gestuelle, expression et regard du modèle, choix techniques et plastiques du photographe, point de vue, cadrage, composition, lumière, contraste, netteté...). Semblent-ils être une représentation de la même personne ? Lequel vous semble le plus intime ? Quels éléments permettent de penser que ces trois personnes étaient des proches de Peter Hujar ?

Vous pouvez commenter la citation suivante de Nan Goldin :
« Mon appareil photo fait autant partie de ma vie de tous les jours que la parole, la nourriture ou le sexe. Pour moi, l'instant où je photographie n'établit pas de distance ; il me rend au contraire plus lucide et me permet de me connecter avec mes émotions. [...] Mon souhait est de parvenir à capter le sens de la vie de ceux qui

m'entourent et de les doter de la force et de la beauté que je vois en eux. » [Nan Goldin, *La ballade de la dépendance sexuelle*, New York, Aperture, 1986, p. 6.]

- Observer et décrire les portraits suivants :
- Peter Hujar, *William Burroughs (I)*, 1975 (<https://bit.ly/3oSmcQF> et ci-dessus)
- Peter Hujar, *Divine*, 1975 (<https://bit.ly/2xXaXdc>)
- Peter Hujar, *Edwin Denby (1)*, 1975 (<https://bit.ly/2XVvKgr>)
- Peter Hujar, *Susan Sontag*, 1975 (voir page 17)

Dans quels types de lieu Peter Hujar a-t-il réalisé ces images (extérieur, intérieur, public, privé...)? Dans quelle position se trouve chaque personne photographiée ? Dans quelle direction se porte son regard ? Vers le photographe ? Semble-elle pensive ? rêveuse ? détendue ? paisible ? vulnérable ? en suspension ? solitaire ou en interaction avec le photographe ? Étudier la composition de chaque image et relever les liens (relation, similitude, opposition) entre le modèle et l'espace dans lequel il a été photographié (lignes, formes, masses, motifs géométriques, matières, valeurs de gris...).

Poursuivre en confrontant ces portraits deux à deux (William Burroughs et Divine, Edwin Denby et Susan Sontag). Rechercher leurs similitudes et différences (point de vue, éclairage, posture et regard du modèle...).

– « William Burroughs était à la fois

vieux et jeune. Un peu shérif, un peu privé. Cent pour cent écrivain. Il tenait son armoire à pharmacie sous clé, mais si on avait mal quelque part, il n'hésitait pas à l'ouvrir. Il n'aimait pas voir souffrir ceux qu'il aimait. Si vous étiez cloué au lit, il vous nourrissait. Il se présentait à votre porte avec un poisson enveloppé dans du papier journal et le faisait frir. Il était inaccessible pour une fille, mais je l'aimais quand même. »

[Patti Smith, *Just Kids*, Paris, éditions Denoël, 2010, p. 285.]

En s'inspirant de ce texte de Patti Smith et des photographies de Peter Hujar, proposer aux élèves d'engager un travail d'écriture et de photographie sur un proche ou un membre de leur famille. Préparer une description morale et physique de cette personne. Quelle posture, quels gestes, quels mouvements caractérisent le mieux cette personne ? Dans quelle situation ou quelle activité pourrait-on la représenter ? En tenant compte de ces observations, rédiger un portrait qui mettra en valeur la personnalité du modèle. Poursuivre en réalisant différents portraits photographiques de ce dernier dans son intérieur et en explicitant les choix de composition retenus.

– Questionner les élèves sur les moyens permettant d'instaurer une relation particulière avec son modèle au moment de la prise de vue (en communiquant avec lui, en suscitant sa confiance, en tentant de le surprendre



Self-Portrait Jumping (1), 1974
The Morgan Library & Museum

ou de le déstabiliser...). On pourra en amont montrer quelques épisodes de la série « Pause photographique » proposée par Arte :

- « Pause photographique – Saison 1 avec Stéphane Lavoué » (<https://bit.ly/2M2kwj7>)
 - « Pause photographique – Saison 2 avec Olivier Roller » (<https://bit.ly/2BWGmwY>)
- Chaque élève élabore ensuite son propre dispositif et réalise, en le mettant en œuvre, le portrait d'un camarade, *in situ* dans l'établissement.

I Apparences et mouvements

« Tout bien considéré, l'apparence que l'on se donne devant l'objectif est à la fois une fragile façade et l'expression inaliénable de ce qu'on est – car qui, sinon la personne à l'intérieur, affiche cette façade ? C'est là un des grands thèmes exploités par Hujar, et il en ressort que personne dans ses portraits n'est ni tout à fait un monstre, ni tout à fait un héros. Sur le plan du contenu, il est aussi inépuisable car ses implications varient selon chaque personne et chaque moment. »

[Joel Smith, « Une remarquable faculté de discernement », in *Peter Hujar. Speed of Life*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Fundación MAPFRE, 2019, p. 20.]

– Observer les autoportraits de Peter Hujar en train de sauter :

- Peter Hujar, *Nude self-portraits Series #1A, #3, #2, #4*, 1966 (<https://bit.ly/2O9BkHB>)

· Peter Hujar, *Self-Portrait Jumping (1)*, 1974 (ci-dessus)

· Peter Hujar, *Self-Portrait Jumping (2)*, 1974

(<https://bit.ly/2SulC8q>)

Quelle spécificité technique de la photographie permet d'obtenir des portraits en mouvement ? À quelles expériences photographiques historiques la série d'autoportraits nus peut-elle faire référence ? Se documenter sur les recherches d'Eadweard Muybridge et d'Étienne Jules Marey. Décomposer le mouvement et enregistrer le passage du temps sont-ils les seuls objectifs de Peter Hujar dans cette série d'autoportraits ? Quelle place tiennent les corps, les mouvements, les gestes ? Pourquoi Peter Hujar a-t-il choisi de réaliser une série d'images plutôt qu'une seule ?

Revenir sur les deux *Self-Portraits Jumping* de 1974. Quelle position Peter Hujar adopte-t-il ? À quoi peut-elle faire penser ? Quelle image ces deux autoportraits donnent-ils de lui ? Quel effet produit dans le deuxième autoportrait la nudité du buste et celle du mur à l'arrière-plan ? Que peuvent signifier les vêtements ou le décor dans la première ? Comment peut-on comprendre l'idée de « se dénuder » dans la pratique du portrait ou de l'autoportrait ?

– Les rapprocher de la pratique de la « *jumpology* » de Philippe Halsman (<https://bit.ly/2LlagzP>).

Quel effet produit le saut au moment de la prise de vue ? Comment perçoit-on ces figures célèbres ?

Étudier en particulier les images de Marilyn Monroe (<https://bit.ly/2JlCaak>). Comment apparaît-elle dans la photographie du *jump* en noir et blanc ? À votre avis pourquoi Marilyn a-t-elle refusé qu'elle soit publiée ? Quelle image donne-t-elle d'elle-même ? Contrôle-t-elle son image ? Comparer cette image avec les photographies de *jump* en couleur. Vous paraissent-elles aussi spontanées ? Comment a-t-elle pu parvenir à ces résultats ? Pourquoi a-t-elle accepté que ces images soient publiées ?

Commenter la citation suivante :

« L'action de sauter désinhiberait le sujet concentré sur son saut et le défi pour le photographe consisterait à capturer ce bref instant, quand "le masque tombe". Au cours de cette expérience, Halsman remarque les postures très variées des différents participants et discerne dans ces gestuelles (positions des jambes, des bras, expressions des visages et autres détails) des signes révélateurs du caractère des individus, qui s'exprime à leur insu. »

[« *Jumpology focus* », in Anne Lacoste et Sam Stourdzé (dir.), *Philippe Halsman. Étonnez-moi !*, Arles, Photosynthèses / Lausanne, Musée de l'Élysée / Paris, Jeu de Paume, 2014, p. 188-189.]

Comment comprenez-vous cette idée du masque ? Quel lien peut-on établir avec le travail de Peter Hujar dans ces autoportraits et dans son travail de portraitiste ?



José Rafael Arango in Kertész Pose at the Palm Casino Revue, 1974
The Peter Hujar Archive, LLC

DES CORPS ET DES «GENRES»

« Si l'on pouvait lire les corps, dans leur immense variété, avec la même liberté qu'on lit les visages – de façon aussi réflexive, précise et impudique – se révéleraient-ils aussi prolifiques que les visages quant au caractère du modèle, sa personnalité, l'histoire de sa vie ? Hujar a creusé cette idée en photographiant des corps dans leur extrême jeunesse ou vieillesse, des corps qui se singularisent par leurs capacités exceptionnelles, leurs ambiguïtés, leurs maladies, leurs traits distinctifs – cicatrices, tatouages, plâtres, ventre de la grossesse – ou leurs états transitoires, notamment l'excitation. »

[Joel Smith, « Une remarquable faculté de discernement », in *Peter Hujar. Speed of Life*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Fundación MAPFRE, 2019, p. 28.]

I Représentations des corps

Étudier la façon dont les artistes suivants ont représenté ou suggéré les corps :

- Peter Hujar, *Nude self-portraits Series #1A, #3, #2, #4*, 1966 (<https://bit.ly/2O9BkHB>)
- Peter Hujar, *Sheryl Sutton*, 1977 (voir page 6)
- Peter Hujar, *Gary Schneider in Contorsion (1)*, 1979 (voir page 11)
- Peter Hujar, *Gary Schneider in Contorsion (2)*, 1979 (voir page 35)
- Edward Weston, *Pepper n° 30*, 1930 (<https://bit.ly/2Svj6yW>)

- Pablo Picasso, *L'Acrobate bleu*, 1929 (<https://bit.ly/2MoUBzf>)
- Peter Hujar, *José Rafael Arango in Kertész Pose at the Palm Casino Revue*, 1974 (<http://bit.ly/2kTzmNR> et ci-dessus)
- André Kertész, *Danseuse burlesque*, 1926 (<https://bit.ly/2VOrCYu>)
- André Kertész, *Distorsions*, 1933 (<http://bit.ly/2m26ram> et voir dossier documentaire de l'exposition « André Kertész. L'équilibriste »)
- Robert Mapplethorpe, *Derrick Cross*, 1983 (<https://bit.ly/2LZRf8V>)
- Robert Mapplethorpe, *Michael Reed*, 1987 (<https://bit.ly/2YpFBuJ>)
- John Coplans, *Self-Portraits*, 1984-1994 (<https://bit.ly/2O6OgOw>)
- Marc Pataut, *Mon corps, Popincourt*, 1989 et *Apartheid, Le Blanc-Mesnil*, 1988 (<https://bit.ly/3oPKJWv>)

Qui sont les personnes représentées ?

Pourquoi les corps des acrobates ou des danseurs ont-ils autant intéressé les artistes ? Quels éléments du corps sont mis en valeur ? Les muscles, la chair, la peau ? La souplesse, la tension ? De quelle façon Edward Weston parvient-il à suggérer la présence de corps dans sa photographie de poivron ? Les matières photographiées peuvent-elles en suggérer d'autres ? Certaines de ces images se répondent-elles ? Pourquoi ? S'agit-il de références ? De recherches formelles ? De jeu ? Vous pouvez vous appuyer sur la citation suivante : « Hujar et Schneider étaient des amis proches et les photos ont été prises au cours d'un après-midi détendu. Artiste accompli, Schneider est un véritable

gymnaste. Assis nu par terre devant l'objectif de Hujar, il commence à se contorsionner pendant qu'ils parlent, plaisantent et rient au cours d'une séance qu'il qualifiera de "collaborative, performative et joyeuse". Schneider se souvient que Hujar, loin de donner à ses sujets des directives précises, les encourageait doucement à lui fournir une matière avec laquelle travailler. "Je ne suis pas si facile à photographier, explique-t-il, mais Peter a attendu que mes défenses tombent et que je me sente à l'aise ; ensuite, la communication entre nous a été très forte". Dans *Gary Schneider in Contortion (1)*, Schneider prend une pose qui, pour lui comme pour Hujar, est une représentation parodique d'un *Pepper* d'Edward Weston. »

[Philip Gefter, « Peter Hujar : Eros, c'est la vie », in *Peter Hujar. Speed of Life*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Fundación MAPFRE, 2019, p. 39.]

– Vous pouvez développer autour des ressources suivantes :

- « Le corps dans l'œuvre », Centre Pompidou (<https://bit.ly/1ElrPAR>)
- « Le corps en je-u », académie de Versailles (<http://bit.ly/2knZ2BT>)

I Éloge du fragment

Plusieurs photographies de Peter Hujar montrent en gros plan des jambes. Observer notamment les images suivantes :

- Peter Hujar, *Christopher Street Pier*, 1976 (voir page 34)



Dana Reitz's Legs, Walking, 1979
The Peter Hujar Archive, LLC

- Peter Hujar, *Dana Reitz's Legs, Walking*, 1979 (ci-dessus)
- Peter Hujar, *Paul Hudson (Leg)*, 1979 (<https://bit.ly/2lvoQrG>)
- Peter Hujar, *Greer Langton's Legs*, 1983 (<http://bit.ly/2lU5gdl>)

Qui sont Dana Reitz et Paul Hudson ? Pourquoi le photographe se focalise-t-il sur cette partie de leur corps ? Dans quelle mesure ces photographies constituent-elles à leur façon des études d'une partie du corps humain comme celles réalisées par les peintres et dessinateurs ? Consulter le site de l'Agence Photo de la Réunion des musées nationaux et rechercher des dessins sur ce thème. Quels détails de la jambe sont mis en valeur ?

– Depuis le XVI^e siècle, le genre poétique du blason décrit le plus souvent sur un mode élogieux une partie du corps. Constituer un groupement de blasons (Clément Marot, « Blason du beau tétin » ; Maurice Scève, « Blason du front » ; Charles Baudelaire, « La chevelure » ; Paul Éluard, « La courbe de tes yeux... », etc.). Quels termes désignent le corps humain ? Quels adjectifs et quelles expressions sont utilisés pour caractériser le corps ? Comment progressent les textes ? Revenir sur le contexte historique et culturel pour en comprendre les significations symboliques.

– À partir de la photographie *Dana Reitz's Legs, Walking*, proposer aux élèves de rédiger un blason de la jambe pour

faire l'éloge de la danse : chercher des adjectifs pour caractériser cette partie du corps (à l'aide du site suivant par exemple : <http://bit.ly/2Y211et>) puis proposer une contrainte d'écriture (par exemple, trois strophes de trois vers comportant un même nombre de syllabes sans rimes finales – des octosyllabes). Procéder à plusieurs jets d'écriture et de réécriture. Demander aux élèves de lire à voix haute et d'expliquer oralement leurs intentions. Proposer d'accompagner le poème avec une musique instrumentale de leur choix.

– Ressources en ligne :

- La versification (<http://bit.ly/2StwUtO>)
- Les blasons poétiques (<http://bit.ly/2ZdUP2l>)
- Représenter le corps en mouvement (<http://bit.ly/32lpUoD>)

■ Revendications et mouvements LGBTQ

– Étudier le contexte de production et de diffusion de la photographie de Peter Hujar, *Gay Liberation Front Poster Image*, 1970 (voir couverture).

À partir de la planche-contact où apparaît cette photographie, tenter de comprendre la manière dont elle a été faite (<https://bit.ly/2Y85t9Y>). Quelle est la place du photographe ? Comment peut-on interpréter l'alternance de mouvement et d'immobilité ? Quelle pouvait être la relation de Peter Hujar avec le groupe représenté ? Selon vous, pourquoi cette photographie a été choisie pour en faire une affiche ? Observer les différentes mises en page de cette photographie sous forme

d'affiches (<https://bit.ly/2y6pweh> et <http://bit.ly/2Y9GUtz>). Qu'ajoute le texte par rapport à l'image seule ? Se renseigner sur ce qu'était le Gay Liberation Front, sur le contexte de sa création et sur son lien avec les révoltes de Stonewall. À quoi la première affiche incite-t-elle ? Que signifie l'expression « Come out » ? Comment est-elle communément utilisée aujourd'hui ? Que signifie l'expression « Let It Go » dans la deuxième ? Qu'induit sa répétition ? À quel contexte ou mouvement peut-on relier les motifs géométriques visibles à l'arrière-plan ? Rapprocher cette affiche de la citation suivante : « Stonewall déclencha la convergence entre l'activisme homophile qui précédait et la vision des droits civiques, antiguerre, des mouvements de la contre-culture qui étaient en train de transformer le pays ».

[Edmund White, cité dans Mathieu Magnaudeix, « Stonewall, l'esprit d'une révolte historique pour les droits LGBT », *Mediapart*, 16 juin 2019.]

À votre avis, qu'implique pour Peter Hujar, le passage de la photographie à l'affiche ?

– Revenir sur les révoltes de Stonewall qui ont eu lieu à New York le 28 juin 1969 et dont on fête cette année le cinquantième anniversaire. Quel était le contexte ? Comment était considérée l'homosexualité ? Était-elle légale ? À quoi fait référence le terme de « Stonewall » ? Que s'est-il passé pendant six nuits dans le quartier de l'East Village à New York ? Pourquoi parle-t-on dans certains cas



Greer Lankton, 1983
The Morgan Library & Museum

d'« émeutes » ou plutôt de « révoltes » ? Quel point de vue cela traduit-il ? En quoi ces révoltes ont été importantes ? Pourquoi les commémorer cinquante ans plus tard ? De quelles avancées législatives et sociétales le mouvement gay a-t-il pu bénéficier depuis Stonewall ? Aux États-Unis ? En France ? Dans le monde ? Pourquoi parle-t-on aujourd'hui de mouvement LGBTQ ? On pourra se reporter aux références suivantes :

- « Stonewall and Beyond: Lesbian and Gay Culture », documents d'archive réunis à l'occasion de la commémoration du 25^e anniversaire de la révolte de Stonewall (<https://bit.ly/1k6BxTm>)
- Ressources et images relatives aux expositions « Love & Resistance: Out of the Closet to the Stonewall Era » (<https://on.nypl.org/2OcjeEU>) et « Art After Stonewall, 1969–1989 » (<https://bit.ly/2Yf3mp7>).
- Photographies de Kay Tobin Lahusen et Diana Davies sur le site de la New York Public Library (<https://digitalcollections.nypl.org>)
- Ces questions peuvent faire l'objet d'un débat en classe autour des discriminations sexuelles. Vous pouvez notamment vous reporter aux ressources suivantes :
- Guide « Prévention de l'homophobie et de la transphobie dans les collèges et les lycées » (<https://bit.ly/2Yf4pFz>)
- « Agir à l'École contre les LGBTphobies : leviers et ressources utiles » (<https://bit.ly/2YphUTi>)

I Travestissements et jeux avec les codes

« Le travestissement deviendra un leitmotiv des portraits de Hujar. Ses sujets masculins apparaissent souvent habillés en femmes. Certains sont des acteurs en costume de scène, d'autres choisissent un personnage féminin comme mode d'expression personnel. [...] Pour Hujar, l'ambiguïté des genres n'est pas seulement une conséquence du travestissement. Elle s'exprime pleinement aussi dans son regard sur le corps [...] »

[Philip Geffer, « Peter Hujar : Eros, c'est la vie », in *Peter Hujar. Speed of Life, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Fundación MAPFRE, 2019*, p. 40, 41.]

« [...] "le corps" est lui-même une construction, comme l'est la myriade de "corps" qui constitue le domaine des sujets genrés. On ne peut pas dire que les corps ont une existence signifiante avant la marque du genre. D'où la question suivante : dans quelle mesure le corps vient-il à exister grâce au(x) marque(s) du genre ? Comment reconceptualiser le corps pour qu'il ne soit plus envisagé comme un simple véhicule ou instrument qui attend qu'une volonté immatérielle distincte lui insuffle la vie ? »

[Judith Butler, *Troubles dans le genre* [1990], Paris, La Découverte, 2006, p. 71-72.]

- Étudier les photographies suivantes :
- Man Ray et Marcel Duchamp, *Rose Sélavy*, 1921 (<http://bit.ly/2Y1E8GA>)
- Lisette Model, *Alberta-Alberta, Hubert's 42nd Street Flea Circus, New York*, 1945 (<http://bit.ly/2Gn7tVN>)

- Diane Arbus, *A Young Man in Curls at Home on West 20th Street, N.Y.C.*, 1966 (<http://bit.ly/2LYInBw>)
 - Peter Hujar, *Cokette John Rothermel in Fashion Pose*, 1971 (<http://bit.ly/2Z2f2lJ>)
 - Peter Hujar, *Ethyl Eichelberger as Minnie the Maid*, 1981 (voir page 36)
 - Peter Hujar, *Ethyl Eichelberger Applying Makeup*, 1982 (<http://bit.ly/2lU7euf>)
 - Peter Hujar, *Greer Lankton*, 1983 (ci-dessus)
 - Sheyla Baykal, *Peter Hujar*, vers 1973 (<http://bit.ly/2SvIVQy>)
 - Michel Journiac, *Hommage à Freud, constat critique d'une mythologie travestie*, 1972-1984 (<http://bit.ly/2Yok2l2>)
 - Cindy Sherman, *Untitled Film Still #11*, 1978 (<https://mo.ma/2JOrLZa>)
 - Peter Hujar, *Peter as Cindy*, 1982 (<http://bit.ly/2YaYuog>)
 - Andy Warhol, *Self Portrait in Drag*, 1986 (<http://bit.ly/2O6utif>)
 - Paz Errázuriz, *Evelyn, La Palmera, Santiago [Evelyn, La Palmera, Santiago]*, de la série « La manzana de Adán » [La pomme d'Adam], 1983 (<http://bit.ly/2Gn5Jsv>)
 - Nan Goldin, *Misty and Jimmy Paulette in a taxi*, NYC, 1991 (<http://bit.ly/2O7wmuZ>)
- Que nous disent ces images des rapports que les personnes représentées entretiennent à leurs corps ? Quel est le rôle du travestissement ? De quel domaine cette pratique vient-elle ? Dans quels cas y fait-elle référence ? Dans quels cas se déplace-t-elle dans le quotidien ? De quelle manière et pour quelle raison ? Quels rôles peuvent



Reclining Nude on Couch, 1978
The Morgan Library & Museum

jouer les images dans la construction de l'identité et du genre ? En quoi peut-on parler de codes ou de stéréotypes ?

Vous pouvez poursuivre autour des questions liées aux sexes et aux genres à l'aide des ressources suivantes :

– Visionner avec les élèves les entretiens de Corinne Fortier, anthropologue :

· « Sexe et genre » (<http://bit.ly/2Y7yGSD>)

· « Les stéréotypes de genre » (<http://bit.ly/2XXtrcX>)

– Déconstruire les stéréotypes sur les genres en analysant la manière dont la publicité les utilise. Sélectionner plusieurs publicités dans la presse, distinguer leur cible et relever les stéréotypes mis en jeu. On pourra s'appuyer sur les exemples proposés par le site Genrimages (<http://www.genrimages.org>), créé par le Centre Simone de Beauvoir, ou par celui de Jean-Pierre Dubois (<http://bit.ly/2JSZGjJ>), et présenter le diaporama en ligne (<http://bit.ly/2OiCJLY>).

■ Décloisonner les « genres »

Travailler sur les différents genres picturaux et photographiques pour comprendre comment Peter Hujar les revisite. Vous pouvez rapprocher et analyser les images suivantes :

– Le nu :

· Peter Hujar, *Reclining Nude on Couch*, 1978 (ci-dessus)

· Bruno Braquehais, *Nu féminin assis de dos, canapé et draperies*, 1851-1855 (<http://bit.ly/2JXPwhy>)

· Diego Velázquez, *La toilette de Vénus (Vénus au miroir)*, 1647-51 (<http://bit.ly/2y1CaLM>)

– Le portrait d'actrice, de célébrité :

· Peter Hujar, *Fashion : Madeline Kahn*, 1981 (<http://bit.ly/2LzDvLE>)

· Philippe Halsman, *Marilyn Monroe*, 1952 (<https://mo.ma/2Y8curk>)

– Le portrait de groupe :

· Peter Hujar, *Group Portrait (2)*, 1966 (<http://bit.ly/2GlbRos> et page 33)

· Peter Hujar, *Palermo Catacombs (11)*, 1963 (<http://bit.ly/2ko5Q2x>)

· Rembrandt, *La ronde de nuit*, 1642 (<http://bit.ly/2JJ6Rfa>)

– Le portrait mortuaire :

· Peter Hujar, *Candy Darling on Her Deathbed*, 1973 (voir page 43)

· Felix Nadar, *Victor Hugo sur son lit de mort, 23 mai 1885*, 1885 (<http://bit.ly/2MoYcXf>)

Comment Peter Hujar aborde-t-il ces genres ? Uniquement dans le respect de la tradition ? Parvient-il à les subvertir ? Quels sens peut-on donner à cette façon de brouiller les catégories en regard de son travail sur le corps et de sa conception du portrait ?

Vous pouvez vous référer à la citation suivante :

« Hujar s'intéressait désormais à trois autres genres ou types de portraits, dont la photographie d'architecture.

Il choisit plusieurs gratte-ciel peu remarquables de Midtown et les photographia, isolément le plus souvent, en se postant sur le trottoir ou sur un toit peu élevé. En limitant son cadrage au ciel et au sommet de

l'édifice, c'était comme s'il disait : ces images sont des portraits de célébrités. [...]

Dans le genre du portrait, un deuxième type — les animaux — avait tôt attiré Hujar [...] Ce qui frappe, dans ses portraits d'animaux, c'est l'impression qu'ils donnent de tenir la pose — comme s'ils étaient des modèles humains, qui comprennent le fonctionnement de l'appareil et adoptent inconsciemment une certaine attitude en sa présence.

La troisième tendance que l'on voit s'affirmer, chez Hujar, au milieu des années 1970 est le portrait du corps — ce qui ne signifie pas seulement qu'il commence à photographier des nus. Le nu, en tant que genre pictural, utilise une gamme de conventions à des fins relativement précises et limitées. Les photographies de nus de Hujar, qu'elles montrent l'ensemble de la personne ou le détail, visent autre chose, que l'on pourrait définir comme l'intérêt du portraitiste pour la singularité et l'intériorité de son sujet. »

[Joel Smith, « Une remarquable faculté de discernement », in Peter Hujar. *Speed of Life*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Fundación MAPFRE, 2019, p. 27-28.]

■ Présentations et agencements

« "Peter Hujar : Recent Photographs" ouvert à la Gracie Mansion Gallery en janvier 1986. [...] En orchestrant soigneusement l'illusion d'une séquence aléatoire, Hujar créait le contraire



Candy Darling on Her Deathbed, 1973
Collection de Richard et Ronay Menschel

d'une typologie : le fait que chaque image soit entourée exclusivement d'images qui n'ont aucun lien avec elle coupait court à toute velléité de comparaison. Il n'y avait rien – aucun portrait, aucun objet, aucun lieu – dans cette exposition qui puisse s'interpréter comme une variation sur autre chose ; chaque sujet était son propre point de départ et avait statut d'original.»

[Joel Smith, «Une remarquable faculté de discernement», in Peter Hujar. *Speed of Life*, Paris, Jeu de Paume / Madrid, Fundación MAPFRE, 2019, p. 32.]

– Comparer les accrochages de l'exposition «Peter Hujar. Speed of Life» au Jeu de Paume et à la Fundación MAPFRE à Madrid (une visite virtuelle permet d'accéder aux différents espaces de l'exposition, en ligne : <http://bit.ly/2M5mFuC>).

En combien de sections est découpée chaque exposition ? Combien d'images sont exposées ? Les dispositifs d'accrochage sont-ils identiques dans les différentes sections et dans les différentes expositions ?

Les observer et les décrire. Quels types d'images sont présentés ? Comment les commissaires de l'exposition ont-ils souhaité associer et structurer les photographies de Peter Hujar ? Cela reflète-t-il la façon dont le photographe présentait son travail ? Perçoit-on une hiérarchie entre les images ?

Qu'est-ce que cela permet ?

– Afin de rendre compte du dispositif d'agencement élaboré par Peter Hujar, choisir un ensemble contigu d'images

dans la séquence de photographies présentée dans la dernière salle au Jeu de Paume, et inspirée de l'exposition de Peter Hujar à New York à la galerie Gracie Mansion en 1986. Détailler chaque image et distinguer la catégorie à laquelle elle appartient. Relever les liens formels, les similitudes visuelles, les correspondances et les interactions entre les images. Quels thèmes se dégagent de l'ensemble ? Quels mouvements apparaissent ? Comment l'œuvre de Peter Hujar traite-t-elle du passage du temps ? De l'apparition et de la disparition ? En quoi ces thèmes sont-ils liés au médium photographique qu'il utilise ?

– Vous pouvez également regarder en conclusion de l'exposition au Jeu de Paume la vidéo de l'artiste Moyra Davey, Hujar / Palermo, 2010, dans laquelle sont feuilletées les pages du livre de Peter Hujar, Portraits in Life and Death, qui date de 1976.

ACTIVITÉS

■ mercredis et samedis, 12 h 30

les rendez-vous du Jeu de Paume : visite commentée des expositions par une conférencière du Jeu de Paume

■ samedi 9 novembre 2019, 15 h

rencontre avec Gary Schneider à l'occasion de la parution de *Salter's Cottages* aux éditions Dashwood Books dans l'espace éducatif

■ mardi 12 novembre 2019, 18 h

visite de l'exposition par Joel Smith, commissaire

■ jeudi 21 novembre 2019, 19 h 30

« Peter, Marie, les autres et moi », soirée de performances et de projections autour de l'exposition et de la programmation cinéma « Marie Losier. Confettis atomiques ! », proposée par Hélène Villovitch, auteure

■ mardi 26 novembre 2019, 18 h

les rendez-vous des mardis jeunes : visite de l'exposition par Élisabeth Lebovici, critique d'art

■ mardi 3 décembre 2019, 18 h

projection du film *Self-Portrait in 23 Rounds, A Chapter in David Wojnarowicz's Life (1989-1991)*, en présence de Marion Scemama, réalisatrice

■ mardi 14 janvier 2020, 18 h

les rendez-vous des mardis jeunes : visite commentée des expositions par une conférencière du Jeu de Paume

PUBLICATION

■ Peter Hujar. *Speed of Life*

Textes de Joel Smith, Philip Geffer et Steve Turtell

Éd. française, Jeu de Paume /

Fundación MAPFRE, relié, 24,5 × 29 cm, 248 pages, 160 ill. n. & b. et coul., 49 €

Éd. anglaise également disponible (Fundación MAPFRE / Aperture, 59 €)

INFORMATIONS PRATIQUES

1, place de la Concorde · 75008 Paris

+33 1 47 03 12 50

mardi (nocturne) : 11 h-21 h

mercredi-dimanche : 11 h-19 h

fermeture le lundi, le 25 décembre

et le 1^{er} janvier

expositions

■ plein tarif : 10 € / tarif réduit : 7,50 € (billet valable uniquement à la journée)

■ accès libre aux espaces de la programmation Satellite (entresol et niveau -1)

■ mardis jeunes : accès libre pour les étudiants et les moins de 25 ans inclus le dernier mardi du mois, de 11 h à 21 h

■ accès libre et illimité pour les détenteurs du Laissez-Passer Jeu de Paume

activités

■ rendez-vous et visites : accès libre sur présentation du billet d'entrée aux expositions ou du Laissez-Passer, dans la limite des places disponibles

■ soirées de performances et de projections :

plein tarif : 10 € / tarif réduit : 7,50 €

Rejoignez-nous sur les réseaux sociaux



#PeterHujar

Retrouvez la programmation complète, les avantages du Laissez-Passer et toute l'actualité du Jeu de Paume sur : www.jeudepaume.org
<http://lemagazine.jeudepaume.org>

Le Jeu de Paume est subventionné par le **ministère de la Culture**.



Il bénéficie du soutien de la **Manufacture Jaeger-LeCoultre**, mécène privilégié.



Commissariat de l'exposition : Joel Smith, en collaboration avec Quentin Bajac pour l'étape parisienne

Exposition organisée par la Morgan Library & Museum, New York, et la Fundación MAPFRE, Madrid, en collaboration avec le Jeu de Paume, Paris, pour sa présentation en France

Fundación
MAPFRE

The
Morgan
Library &
Museum

**JEU
DE
PAUME**

Avec la complicité de la Fondation Louis Roederer



Partenaires média :

Le Monde

TÉTU

VOX

Télérama

VANITY FAIR

france•tv

Remerciements à l'Hôtel Castille, Paris



Couverture :

Gay Liberation Front Poster Image, 1970

The Morgan Library & Museum

Toutes les œuvres appartenant à la Morgan Library & Museum, New York, ont été acquises en 2013 grâce au Charina Endowment Fund.

Toutes les images : © The Peter Hujar Archive, LLC, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco, et Pace/MacGill Gallery, New York

Traduction française : Fabienne Durand-Bogaert
Maquette : Benoît Caninaferina
© Jeu de Paume, Paris, 2019